

ЛИНДА СЕГЕР

# СКРЫТЫЙ СМЫСЛ

*Создание подтекста в кино*



**АНО**  
АЛЬПИНА НОН-ФИКШН

Линда Сегер

**Скрытый смысл:  
Создание подтекста в кино**

«Альпина Диджитал»

2017

**Сегер Л.**

Скрытый смысл: Создание подтекста в кино / Л. Сегер —  
«Альпина Диджитал», 2017

ISBN 978-5-9614-5192-4

«В 2011 году, когда я писала „Скрытый смысл: Создание подтекста в кино“, другой литературы на эту тему не было. Да, в некоторых книгах вопросам подтекста посвящалась страница-другая, но не более. Мне предстояло разобраться, что подразумевается под понятием „подтекст“, как его обсуждать и развеять туман вокруг этой темы. Я начала с того, что стала вспоминать фильмы, в которых, я точно знала, подтекст есть. Здесь на первый план вышли „Тень сомнения“ и „Обыкновенные люди“. Я читала сценарии, пересматривала фильмы, искала закономерности и схожие приемы. Благодаря этим фильмам я расширяла свои представления о подтексте, осознав, что в это понятие входят жесты и действия, поступки и подспудное движение общего направления внутренней истории. А еще я увидела, как работает подтекст в описаниях, таких как в сценарии „Психо“. После выхода первого издания появилось еще несколько книг о подтексте, но в них речь шла скорее о писательском мастерстве, чем о сценарном. В ходе дальнейших размышлений на эту тему я решила включить в свою целевую аудиторию и писателей, а в качестве примеров рассматривать экранизации, чтобы писатель мог проанализировать взятую за основу книгу, а сценарист – сценарий и фильм. Во втором издании я оставила часть примеров из первого, в том числе классику („Психо“, „Тень сомнения“, „Обыкновенные люди“), к которым добавила „Дорогу перемен“, „Игру на понижение“ и „Двойную страховку“. В последнем фильме подтекст был использован вынужденно, поскольку иначе сценарий лег бы на полку – голливудский кодекс производства не позволял освещать такие темы в открытую. Некоторые главы дополнены разбором примеров, где более подробно рассматривается, как выглядит и действует подтекст на протяжении всего фильма или книги. Если вам хватает времени на знакомство лишь с тремя примерами великолепного подтекста, я бы посоветовала „Обыкновенных людей“, „Тень сомнения“ и

серию „Психопатология“ из сериала „Веселая компания“. Если у вас всего полчаса, посмотрите „Психопатологию“. Вы узнаете практически все, что нужно знать о подтексте, и заодно посмеетесь!..»

ISBN 978-5-9614-5192-4

© Сегер Л., 2017

© Альпина Диджитал, 2017

# Содержание

|                                                                               |    |
|-------------------------------------------------------------------------------|----|
| Благодарности                                                                 | 9  |
| Предисловие ко второму изданию                                                | 10 |
| 1. Подтекст                                                                   | 11 |
| Что такое текст и подтекст?                                                   | 12 |
| Избегайте диалогов «в лоб»                                                    | 13 |
| Как распознать наличие подтекста?                                             | 14 |
| Как мы учимся подтексту                                                       | 15 |
| Подтекст осознанный и неосознанный                                            | 17 |
| Как выразить подтекст                                                         | 19 |
| Ищите подтекст в переломных моментах                                          | 20 |
| Подтекст в разных культурах                                                   | 21 |
| Доверяйте своему чутью                                                        | 23 |
| Подтекст в паузах                                                             | 24 |
| Уход от темы в разговоре                                                      | 25 |
| Считываем скрытые смыслы                                                      | 26 |
| Создание подтекста                                                            | 27 |
| Учимся вписывать подтекст                                                     | 28 |
| Упражнения и вопросы для обсуждения                                           | 29 |
| 2. Предыстория                                                                | 30 |
| Биография персонажа                                                           | 31 |
| Навыки, таланты и способности                                                 | 33 |
| Сколько у них денег?                                                          | 36 |
| Религиозность или ее отсутствие                                               | 37 |
| Тень персонажа                                                                | 38 |
| Подтекст показывает то, что отрицается или скрывается, и<br>проявляет взгляды | 40 |
| Упражнения и вопросы для обсуждения                                           | 41 |
| 3. Слова                                                                      | 42 |
| Сначала намекнуть, затем подтвердить                                          | 43 |
| Обрыв на полуслове                                                            | 44 |
| Неверное прочтение подтекста                                                  | 45 |
| Точный выбор слова                                                            | 47 |
| Повторение слова для усиления отклика                                         | 48 |
| Использование косвенного намека                                               | 49 |
| Говорим одно, подразумеваем другое                                            | 51 |
| Подтекст в описаниях                                                          | 52 |
| Выбор имен персонажей                                                         | 53 |
| Разбор на примере. «Двойная страховка»                                        | 55 |
| Упражнения и вопросы для обсуждения                                           | 57 |
| 4. Игра с аналогией                                                           | 58 |
| Сравнение                                                                     | 59 |
| Разбор на примере. «Игра на понижение»                                        | 60 |
| Упражнения и вопросы для обсуждения                                           | 63 |
| 5. Любовь мерцает между строк                                                 | 64 |
| Флирт                                                                         | 66 |
| Влечение                                                                      | 67 |

|                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------|-----|
| Подтекст в сексуальных предпочтениях                                 | 70  |
| Двусмысленность                                                      | 71  |
| Двойное дно                                                          | 73  |
| На уме одно, на языке другое                                         | 74  |
| Разбор на примере. Сериал «Веселая компания», серия «Психопатология» | 75  |
| Упражнения и вопросы для обсуждения                                  | 77  |
| 6. Поступки и жесты                                                  | 78  |
| Следите за жестами и движениями                                      | 79  |
| Язык тела                                                            | 81  |
| Обращайте внимание на темпоритм                                      | 83  |
| Учитывайте привычки                                                  | 84  |
| Решения и выбор                                                      | 86  |
| Упражнения и вопросы для обсуждения                                  | 87  |
| 7. Образы и метафоры                                                 | 88  |
| Время года, атмосферные явления, время суток                         | 89  |
| Создание контекста                                                   | 91  |
| Создание яркого визуального образа                                   | 93  |
| Звуковые метафоры                                                    | 94  |
| Метафоры и реквизит                                                  | 96  |
| Эротические метафоры                                                 | 100 |
| Подтекст в метафорах у персонажа                                     | 102 |
| Упражнения и вопросы для обсуждения                                  | 104 |
| 8. Что таит в себе жанр                                              | 105 |
| Подтекст в фильмах ужасов                                            | 106 |
| Подтекст в спортивных фильмах                                        | 107 |
| Подтекст в комедиях                                                  | 108 |
| Подтекст в политических и социальных метафорах                       | 109 |
| Подтекст в научной фантастике                                        | 111 |
| Подтекст в черных комедиях                                           | 112 |
| Разбор на примере. «Аватар»                                          | 113 |
| Упражнения и вопросы для обсуждения                                  | 117 |
| 9. Сверхзадача                                                       | 118 |
| Разбор на примере. «Обыкновенные люди»                               | 121 |
| Упражнения и вопросы для обсуждения                                  | 123 |
| 10. Сценарист Элвин Санджент о подтексте                             | 124 |
| Послесловие                                                          | 126 |
| Список анализируемых фильмов                                         | 127 |

**Линда Сегер**  
**Скрытый смысл:**  
**Создание подтекста в кино**

ЛИНДА СЕГЕР

**Скрытый**  
**смысл**

СОЗДАНИЕ ПОДТЕКСТА В КИНО

Перевод с английского



Москва  
2018

Переводчик *М. Десятова*  
Редактор *А. Власов*  
Выпускающий редактор *Р. Пискотина*  
Руководитель проекта *И. Серёгина*  
Корректоры *М. Миловидова, С. Чупахина*  
Компьютерная верстка *А. Фоминов*  
Дизайнер обложки *Ю. Буга*

© Linda Seger, 2017

Originally Published by Michael Wiese Productions 12400 Ventura Blvd, #1111  
Studio City, CA 91604

[www.mwp.com](http://www.mwp.com)

© Издание на русском языке, перевод, оформление. ООО «Альпина нон-фикшн», 2018

*Все права защищены. Произведение предназначено исключительно для частного использования. Никакая часть электронного экземпляра данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, для публичного или коллективного использования без письменного разрешения владельца авторских прав. За нарушение авторских прав законодательством предусмотрена выплата компенсации правообладателя в размере до 5 млн. рублей (ст. 49 ЗОАП), а также уголовная ответственность в виде лишения свободы на срок до 6 лет (ст. 146 УК РФ).*

\* \* \*

*Моей подруге и коллеге, специалисту по мифологии Памеле Джей  
Смит, помогающей мне пробираться через подтекст моей жизни*

## Благодарности

Спасибо моим читателям за бесценные замечания и комментарии – доктору Рейчел Бэллон, Деворе Катлер-Рубенштейн, Кэтлин Лезер, Элоне Мальтерре, Ким Петерсон, Эллен Сандлер, Треве Сильверман и Памеле Джей Смит.

Спасибо Люсинде Цайсинг за комментарии и замечания по главе третьей.

Моему референту Линн Браун Розенберг спасибо за великолепную работу и помощь.

Спасибо Аарону Грэму и Элвину Шиму – знатокам кинематографа, которые помогали мне с примерами и другими дополнениями.

Кроме того, за примеры из фильмов спасибо Джону Уинстону Рейни и Треве Сильверман.

Спасибо моей бывшей помощнице Саре Коллбек за первое издание книги. Моей нынешней помощнице Кейти Гарднер – человеку, на которого всегда можно положиться, – спасибо за порядок в моих делах и за теплую атмосферу в офисе.

Спасибо моим коллегам Майклу Хейгу, Яне Рутледж, Памеле Джей Смит и Кэти Йонеда за подкинутые в последнюю минуту примеры из фильмов.

Спасибо всей команде издательства Майкла Висе за отлично проделанную работу – Майклу Висе и Кену Ли за умение облегчить писательский труд, Аннелизе Зокс-Уивер за превосходную редактуру первого издания, Гэри Саншайну за великолепную редактуру второго издания, Джине Мэнсфилд за оформление первого издания и Дебби Берн – за оформление второго издания. Спасибо вам всем за получившуюся красоту!

## Предисловие ко второму изданию

В 2011 году, когда я писала «Скрытый смысл: Создание подтекста в кино», другой литературы на эту тему не было. Да, в некоторых книгах вопросам подтекста посвящались страницы-другая, но не более. Мне предстояло разобраться, что подразумевается под понятием «подтекст», как его обсуждать и развеять туман вокруг этой темы. Я начала с того, что стала вспоминать фильмы, в которых, я точно знала, подтекст есть. Здесь на первый план вышли «Тень сомнения» и «Обыкновенные люди». Я читала сценарии, пересматривала фильмы, ища закономерности и схожие приемы. Благодаря этим фильмам я расширяла свои представления о подтексте, осознав, что в это понятие входят жесты и действия, поступки и подспудное движение общего направления внутренней истории. А еще я увидела, как работает подтекст в описаниях, таких как в сценарии «Психо».

После выхода первого издания появилось еще несколько книг о подтексте, но в них речь шла скорее о писательском мастерстве, чем о сценарном. В ходе дальнейших размышлений на эту тему я решила включить в свою целевую аудиторию и писателей, а в качестве примеров рассматривать экранизации, чтобы писатель мог проанализировать взятую за основу книгу, а сценарист – сценарий и фильм. Во втором издании я оставила часть примеров из первого, в том числе классику («Психо», «Тень сомнения», «Обыкновенные люди»), к которым добавила «Дорогу перемен», «Игру на понижение» и «Двойную страховку». В последнем фильме подтекст был использован вынужденно, поскольку иначе сценарий лег бы на полку – голливудский кодекс производства не позволял освещать такие темы в открытую. Некоторые главы дополнены разбором примеров, где более подробно рассматривается, как выглядит и действует подтекст на протяжении всего фильма или книги. Если вам хватает времени на знакомство лишь с тремя примерами великолепного подтекста, я бы посоветовала «Обыкновенных людей», «Тень сомнения» и серию «Психопатология» из сериала «Веселая компания». Если у вас всего полчаса, посмотрите «Психопатологию». Вы узнаете практически все, что нужно знать о подтексте, и заодно посмеетесь!

Последняя глава с размышлениями Элвина Сарджента о подтексте перешла и во второе издание. Элвин пишет сценарии больше шестидесяти лет, среди его работ «Бумажная луна», «Джулия», «Обыкновенные люди» и «Человек-паук – 2». Элвин дал хвалебный отзыв на одну из моих предыдущих книг, но познакомиться с ним лично мне довелось только вскоре после выхода первого издания «Скрытый смысл: Создание подтекста в кино». С Элвином, которому скоро исполнится девяносто, мы замечательно общаемся по электронной почте и за трехчасовыми завтраками у него в гостях, когда я бываю в Лос-Анджелесе. Это один из самых прекрасных людей, встречавшихся мне на жизненном пути, наша дружба крепнет, и при мысли о нем я не могу удержаться от улыбки.

Мне говорили, что преимущество этой книги в том, что подтекст в ней рассматривается не только на примере диалогов, но еще и жестов, действий, жанров и лежащих в их основе целей сценария – всего того, что обнаруживает скрытое в глубине.

## **1. Подтекст**

### **Что это? Как его найти?**

В драме гораздо чаще, чем в других жанрах, люди не говорят то, что думают. Это не обязательно обман. Не обязательно увертки или отрицание правды. Иногда персонажам кажется, что именно правду они и говорят. Иногда они сами не знают правды. Иногда им неудобно высказываться начистоту. В хорошей драме правда скрыта за словами. Есть текст и есть подтекст. Это не одно и то же. Они должны отличаться

## Что такое текст и подтекст?

Текст – это слова и действия, которые мы слышим и видим. Это прямой, честный ответ без обиняков. Если я спрошу: «Как добраться из Сан-Франциско до Чикаго?» – вы можете ответить предельно ясно без всякого подтекста: «По 80-й автостраде на восток до съезда на Мичиган-авеню, а дальше по ней до центра Чикаго». Никаких скрытых смыслов – любезный прямой ответ.

Но если этот вопрос задать милашке с перекрестка, которая, подмигнув, протянет: «Зачем же ехать в Чикаго, если и здесь можно отлично провести время?» – вы, скорее всего, поймете, что это не прямой ответ. В него вложен дополнительный смысл. Девушка предлагает приятно провести время? У нее на уме что-то свое. Если вы поняли, к чему она клонит, то ответите: «Нет, спасибо» – или решите и вправду ненадолго задержаться.

В повседневной жизни мы сталкиваемся с подтекстом на каждом шагу. С его помощью продают автомобили и стиральные машины, университетские курсы и пиво. Купите нашу продукцию – и будете таким же богатым довольным жизнью красавцем, как герои этой рекламы. В моем любимом каталоге одежды – «Джей Петерман» – наименования подсказывают, каким ты станешь, если будешь носить ту или иную вещь. «Геройские брюки» придают неустрашимость. Будешь носить рубашку «Гора Отавало» – станешь плечистым и храбрым добряком. Одно платье там называется *Andiamo a Ballare*, что по-итальянски значит «пойдем танцевать». Как объясняет Петерман, на самом деле это призыв «оторваться по полной». «Итальянцы умеют сдабривать иные прямолинейные реплики подтекстом. Сдабривать в данном случае значит насыщать, пропитывать, приправлять – с помощью мимики, интонаций, озорной искры в глазах. И лед трогается. В тихом омуте заводятся черти. Вот такое это платье». Если сердце у вас не забилося часто-часто и вы не кинулись заказывать, значит, вы не уловили подтекст.

Подтекст – это не только скрытый за словами смысл, но и ассоциации, которые мы вкладываем как в диалог, так и в описание места действия. Вы автор, вы подбираете слова – в диалогах и описаниях. Вы ищете такие слова и действия, которые должны отозваться эхом других смыслов.

Текст – это вершина айсберга, подтекст – это то, что лежит в глубине под пузырящейся поверхностью, оживляет текст, содержит не явный, но скрытый смысл. Все великие литературные и драматические произведения глубинны. Подтекст – это плодородный слой текста. Великие истории и герои прорастают из него «сквозь строки».

## **Избегайте диалогов «в лоб»**

Когда диалог у автора получается слишком прямолинейный, мы говорим, что он сделан «в лоб». Персонажи озвучивают свои мысли аккуратными логичными фразами. Это уныло. Это пресно. Напоминает лекцию, проповедь, научный трактат или резюме. Эмоционально такой диалог мертв. Он лишен полутонов и призвуков, которые всегда есть в реальной жизни. Нет никакого смысла для героя рассказывать во всех подробностях о том, что является частью реальной жизни. Нам – зрителям и читателям – достаются произносимые реплики. Обсуждать, обдумывать здесь можно только то, что на поверхности. Нет глубины, нет интриги. Персонажи сообщают факты, излагают предысторию и завязку, дают какие-то ничего не значащие пояснения. Просто сотрясают воздух.

В лобовом диалоге персонажи изъясняются категорично и безапелляционно. Им все известно, все понятно, осталось только объяснить нам. Они рассказывают о своих психологических проблемах – они для этого достаточно проницательны и прекрасно знают себя, поэтому могут точно описать, что с ними происходит. Они расписывают, как именно дошли до такого состояния и какими детскими травмами обусловлены их психологические проблемы. Тайн нет.

Когда все выведено в текст, перечень событий предопределен, тогда, в отличие от действительно прекрасных образцов писательского мастерства, между строк уже ничего не остается. Там не хватает важных составляющих – мотивов и раздумий, скрытых общечеловеческих установок, эмоций, содержащих множественные смыслы.

Писатель указывает дорогу. Наводит на мысль. Дает подсказку, о чем история на самом деле. В результате зритель получает гораздо больше информации, чем из лобовых реплик диалога.

## Как распознать наличие подтекста?

В своей книге я рассматриваю подтекст достаточно широко, поскольку «скрытое» не означает скрытое только за словами. Подтекст может содержаться и в жестах, и в поведении, и в действиях, и в образах, и даже в жанрах.

Обычно подтекст – это нечто, на что вы не можете указать пальцем. Он чувствуется. Вы ощущаете его.

Мы узнаем, что встретились с подтекстом, по возникшему чувству неопределенности и появившимся вопросам. Мы слышим текст, но нас в нем что-то цепляет. «Здесь что-то не то. Что он на самом деле имеет в виду?» – гадаем мы, когда сталкиваемся с подтекстом. Бывает и так: «Ага, как же! Ни единому слову не верю!» Или мы приходим в замешательство: «Мы, кажется, чего-то не улавливаем. Что, интересно, у него на уме и почему он так поступает?»

Подтекст заставляет нас задаться вопросом «почему?», на который мы зачастую не можем ответить сразу, поскольку автор сохраняет интригу, продолжая насаивать подсказки и намеки. У Джона Гришэма есть роман «Завещание» – один из моих любимых. На первой странице пожилой человек записывает на видео свое завещание, констатируя, что находится в здравом уме и твердой памяти. А после этого выбрасывается из окна. «Почему?» – недоумевает читатель. Что-то творится непонятное, но что именно, удастся выяснить лишь в самом конце.

В «Гражданине Кейне» Кейн, перед тем как умереть, произносит два слова: «розовый бутон». Что это за бутон? Ответ кроется в подтексте всей жизни Чарльза Фостера Кейна. Весь фильм посвящен объяснению и раскрытию подтекста, наполняя смыслом эти известные слова человека, прожившего с виду благополучную и успешную жизнь.

## Как мы учимся подтексту

Как утверждает психотерапевт доктор Рейчел Бэллон, жизнь свою мы начинаем с текста. Дети обычно довольно непосредственны – пока взрослые не научат их изъясняться обтекаемо, как «принято в обществе». Они учатся подтексту, когда начинают понимать, как надо вести себя на людях, усваивать социальные нормы, выясняя, что такое хорошо и что такое плохо. Вот ребенок вопит при виде тети Джинни: «Я не хочу ее целовать, она некрасивая!» Родители ужасаются, краснеют и срочно отучают ребенка от прямоты. Оказывается, лучше сказать: «Привет, тетя Джинни! Я тебя не могу сейчас поцеловать, у меня насморк». Ребенок привыкает прятать текст в подтекст. На первый взгляд кажется, что подтекст встречается в основном в семейных отношениях, деловых или зарождающихся романтических – там, где не все можно высказать напрямую. На самом же деле его можно обнаружить везде, даже в событиях государственного и международного масштаба.

Вот президент или диктатор заявляет: «Мы будем воевать за свободу!» Может быть. Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что на территории противника располагаются обширные месторождения нефти, или каучуковые плантации, или другие ценные ресурсы, которые неплохо бы прибрать к рукам в качестве трофея. Или вы замечаете, что этот правитель уже в который раз воюет за свободу, а свободы все нет.

Правду не всегда говорят даже друзья. На ваш вопрос: «Это платье меня полнит?» – ответы от подруги можно получить самые разные, как с подтекстом, так и без. Она может сказать прямо: «Полнит, но только в талии и чуть-чуть в бедрах. И зад у тебя в нем чуть больше выпирает, чем в другой одежде. А цвет сам по себе хороший».

Или подруга может ответить так: «Нет, нормально. Очень симпатичное платье!» И вы задумаетесь: «Что это значит?» Теперь вы сомневаетесь, покупать платье или нет. Ведь подруга не сказала: «Ты в нем потрясающе смотришься! Оно тебе невероятно идет. Все встречные будут падать и в штабеля укладываться!» Наверное, подруга все-таки не кривит душой, платье симпатичное, так что вы решаете его купить. Ответ кажется самым что ни на есть прямым, без всяких подтекстов. Но слово «нормально» настораживает.

Или, предположим, вы попытаетесь разгадать подтекст. Не исключено, что подруга втайне думает: «Вот бы и мне так выглядеть... Потрясающий вкус. Мне бы хоть капельку!» Вот она – зависть. Или симпатичный приятель, с которым вы всегда были «просто друзьями», вдруг смотрит на вас каким-то странным, непривычным взглядом. Тогда на самом деле он, возможно, думает: «Ты просто конфетка. Никогда раньше не замечал, какая ты сногшибательная! Я уже не в силах устоять». Этот друг может начать отговаривать от покупки платья, потому что вы в нем слишком красивая, а ему не надо, чтобы на вас положил глаз кто-то еще. И он может сказать: «Оно слишком дорогое» или «Кажется, оно тебе меньше идет, чем предыдущее». Теперь вы в полном замешательстве.

Замешательство – это как раз возможный опыт ощущения подтекста. Что-то там назревает глубинное. Что именно, вы, конечно, не знаете. И к чему приведет, вы тоже не знаете. И что еще всплывет, а что останется тайным? Но что-то вас цепляет, вы чувствуете какой-то подвох: может, в отношениях наметилась трещина, а может, это поворот к чему-то новому и чудесному. Может быть, на первый план выйдут какие-то из ваших подспудных мыслей и влечение окажется взаимным. Может быть, у вас тоже имеется свой подтекст.

Может, этим платьем вы устраиваете другу проверку – намечается между вами что-то или нет? Вы расстегиваете верхнюю пуговицу, чтобы убедиться, правильно ли вы улавливаете подтекст. Спрашиваете, не слишком ли обтянут бюст – потому что «мне там обычно всегда все малó» (надеясь, конечно, что друг и сам заметил). А потом скромно опускаете глаза и поднимаете взгляд как раз в тот момент, когда друг пытается спрятать улыбку.

А может, этой примеркой вы показываете другу, что увлеклись кем-то и готовитесь к походу в модный ресторан – с тем красавчиком, с которым познакомились на прошлой неделе. В любом случае персонажи становятся многослойными. Теперь у вас есть подтекст.

## Подтекст осознанный и неосознанный

В каких-то случаях человек понимает, что вкладывает в свои слова подтекст, осознанно предпочитая не выдавать окружающим всю правду. Например, персонаж говорит с усмешкой: «Да, по магазинам моя жена пройтись любит». Он знает, что супруга разоряет семью, купленная вещь надевается всего один раз, а потом отдается в благотворительные организации. Но он пытается сохранить хорошую мину и сделать вид, что с деньгами у них все в порядке.

Подтекст начнет медленно «закипать» в ситуации, когда у двоих вроде бы намечаются взаимные чувства, но один из них эти чувства показывать не спешит. Может, ему кажется, что еще слишком рано, а может, признаваться в открытую неприемлемо, поскольку объект симпатий состоит в браке (занимает начальственную должность, слишком стар, слишком молод, слишком богат, слишком беден, слишком образован, недостаточно образован, принадлежит к отвергаемой – близкими друзьями или родней – культуре). Тогда подтекст находит окольные пути – обмен взглядами, реплики вроде «красивая прическа» или «классная машина», означающие на самом деле: «Ты красивая, ты мне нравишься» или «Машина у тебя крутая, но ты еще круче!»

Ромео и Джульеттам нельзя демонстрировать чувства на публике. Они-то свои мысли и чувства знают, но говорят и действуют так, чтобы другие не догадались.

Иногда подтекст остается неосознанным, поскольку признавать его слишком мучительно, стыдно, позорно или трудно. Этот подтекст может быть невидимым и таиться глубоко в подсознании, но влиять на действия, эмоции и выбор персонажа. Иногда подтекст невидим и для автора, который обнаруживает его только в ходе работы над произведением.

Пострадавшие в детстве от жестокого обращения (возможно, инцеста, рукоприкладства или просто заброшенности) зачастую не помнят те самые эпизоды, которые во многом определили их дальнейшую жизнь. Девушка может не понимать, почему боится своего дядю или почему отталкивает парня, когда тот начинает с ней заигрывать. Мужчина может не догадываться, почему ему неприятна женская ласка, поскольку воспоминания детства о развратных действиях со стороны родственницы у него подавлены. Возможно, нужны годы терапии, чтобы подсознательное стало осознанным, и тогда глубинные слои жизни станут ему достаточно понятны, чтобы уверенно что-то утверждать и принимать верные решения.

Конечно, изъяны, проблемы, ощущение незащищенности есть у всех, но у кого-то пережитое остается незаживающей раной – иногда в подсознании. Детская травма может быть причиной поступков, реплик и реакций персонажа, которые кажутся ненормальными или заставляют заподозрить какую-то тайну. В книге и фильме «Сибилла», основанных на истории женщины, страдавшей диссоциативным расстройством личности, по мере раскрытия предистории мы узнаем, что над Сибиллой в детстве издевалась мать, а отец старательно закрывал на все это глаза. Страхи Сибиллы часто вырываются наружу, сопровождаясь бурной реакцией на самые тривиальные ситуации и провоцируя неадекватные поступки. Например, в испуге Сибилла забирается на книжный шкаф, а от обычного славного соседского парня, проявляющего симпатию, отшатывается в панике, сама не зная почему. Работа с психотерапевтом постепенно вскрывает все психологические травмы, и Сибилла выясняет, что все эти неадекватные реакции – следствие пережитого в раннем детстве. Подтекст перетекает в текст.

Другие фильмы о диссоциативном расстройстве, такие как «Три лица Евы», или фильмы и книги о психических заболеваниях или психологических проблемах («Я никогда не обещала вам розового сада», «Дэвид и Лиза», «Танцую так быстро, как могу», «Пролетая над гнездом кукушки», «Фрэнсис», «Прерванная жизнь», «Игры разума», «Не говори ни слова», «Солист») повествуют о том, как вытаскивать из подсознания укоренившиеся там проблемы, которые нужно осознать, чтобы от них избавиться.

Тяжелый развод, груз прошлых отношений, неудачи в личной жизни могут лишить человека способности любить, отвратить от завязывания романов и создания союзов («Мне бы в небо», «Сбежавшая невеста», «Фанатик», «500 дней лета», «Моя прекрасная леди»). Отговорки могут быть разные («я слишком занят», «кажется, мы друг другу не подходим», «я встретил (а) другого/другую»), но истина где-то глубже. Возможно, на самом деле человек пытается сказать: «Я переживаю по поводу прежних отношений, но не хочу обсуждать их с новым знакомым» или «Я не хочу ни с кем сближаться после мучительного расставания, но и выглядеть слабым из-за этого не хочу, поэтому не собираюсь с тобой ничего обсуждать, чтобы не показать свою уязвимость».

Подтекстом нередко мотивированы даже самые заурядные поступки. Вы можете не подозревать, что именно побуждает вас продать сценарий, получить диплом колледжа, купить красный спортивный автомобиль или завербоваться в действующую армию. Разумеется, для любого из этих решений можно найти вескую, обоснованную, сознательную причину. Но не всегда. Если вы на чем-то слишком заиклены и на выбранной цели у вас свет клином сошелся, не исключено, что мотивы этого нужно искать в подтексте. Поразмыслив над своей одержимостью, вы можете прийти к выводу, что вами движет желание заслужить папино одобрение, компенсировать недополученное в детстве, доказать бывшим одноклассникам, что вы все-таки пробились – вопреки всему, или вам хочется увидеть свою фамилию в газете, поскольку в десятилетнем возрасте вы заняли второе место в местном смотре талантов, с вами носились, писали про вас в новостях и все вас хвалили. Этот случай породил в вас жажду одобрения со стороны окружающих на всю жизнь, и с тех пор вы считаете, что лидерское место и впредь должно быть за вами.

В чем бы эта подспудная мотивация ни заключалась, вас что-то будоражит, подталкивает и не отпускает, и вы это чувствуете. Если вы создадите подобный подтекст для персонажа, зритель это тоже почувствует.

## Как выразить подтекст

Подтекст можно выразить по-разному. Можно сделать так, чтобы текст говорил одно, а подтекст – прямо противоположное. Подтекст вступает в противоречие с текстом. Предположим, вы спрашиваете друга: «Как дела?» – и он отвечает: «Спасибо, все хорошо», собирая при этом свои вещи с рабочего стола, поскольку его только что уволили. Выяснив, как на самом деле обстоят дела, вы узнаете и подтекст: дела совсем плохи, и иллюзий на этот счет друг не питает.

Если женщина говорит: «Я люблю своего мужа», яростно кромсая при этом кроваво-красные помидоры, нам пора встревожиться за ее супруга и усомниться в искренности ее слов.

Иногда подтекст подразумевает несколько смыслов и допускает множество толкований. Вот подруга сообщает: «Я больше так не могу, с меня хватит, счастливо вам оставаться» – и вы теряетесь в догадках: «Она хочет уехать на выходные? Увольняется? Собралась покончить с собой? И что именно она больше не может? Насколько это серьезно? Это из-за того, что ее бросил муж, из-за безденежья или потому, что у нее сын подсел на наркотики?» Вы перебираете разные варианты, ассоциации, вероятности. Вам неизвестно, в чем там дело, но что-то, безусловно, происходит, вы об этом догадываетесь. А догадавшись о наличии подтекста, вы тревожитесь и начинаете расспросы. Может, вы решите побыть вместе с подругой на выходные, чтобы не оставлять ее одну. Возможно, отговорите брать с собой оружие.

## Ищите подтекст в переломных моментах

Подтекст имеет свойство пробиваться наружу в критические или переломные моменты нашей жизни: когда мы сталкиваемся со смертью, переходим на новую работу, завязываем отношения или рвем прежние – когда ставки высоки и все зависит от правильности наших слов и действий (хотя насколько они правильны, мы и сами толком не знаем). В таких случаях персонажу свойственно маскировать истинный смысл происходящего.

Страдание и связанная с ним буря эмоций обычно лишает человека дара речи, поэтому подтекст в таких случаях находит скорее визуальное, а не вербальное выражение. В большинстве своем люди не переносят боли или теряются, сталкиваясь с непривычным. Некоторые из них могут удариться в стоицизм, отрицая свои переживания и лишения. Они не хотят показывать окружающим свою слабость.

Когда человеку стыдно, он будет об этом молчать. Он хочет уважения, но может опасаться его утратить, если окружающие узнают правду. О чем же он тогда говорит? Возможно, вообще ни о чем. Или становится нарочито корректным в общении с сослуживцами, или разговаривает о погоде, о работе, вежливо интересуется, как у кого дела в семье.

Когда у человека умирает друг или кто-то из родителей, он часто прячет настоящие чувства, изо всех сил стараясь не затрагивать тему обрушившейся на него трагедии. Сын все продолжает и продолжает рассказывать отцу, кто выиграл футбольный матч, но на самом деле он говорит о том, сможет ли его отец выиграть битву со смертью. Дочь устраивает отца поудобнее, разглаживает одеяло на постели, хотя он вот-вот испустит дух и складки на одеяле ему уже вряд ли мешают. Сестра, чувствуя себя беспомощной и потерянной, хочет оказаться подальше, поэтому срочно вызывается сходить за сиделкой. И как раз в этот момент брат произносит: «Ну вот и все!» Так и есть. Но даже за этими словами стоит слабость, растерянность, возможно, желание вернуться к жизни. И такого скорбного материала в сценариях предостаточно!

В сценарии фильма «На исходе дня» умирающий отец хочет говорить с сыном Стивенсом без экивоков, «в лоб», но тому эмоциональная правда оказывается не по силам.

ОТЕЦ: Надеюсь, я был тебе хорошим отцом.

Стивенс, всегда чинный и сдержанный, меняет тему.

СТИВЕНС: Я рад, что тебе лучше. Мне сейчас нужно вниз. Много дел.

Отец пытается снова.

ОТЕЦ: Ты моя гордость. Надеюсь, я был тебе хорошим отцом.

Стивенс снова уходит от темы.

СТИВЕНС: Я очень занят, отец. Давай поговорим завтра.

Учитывая, что «завтра» для отца может не наступить, Стивенс, по сути, снова ускользает от разговора. Тогда отец решает открыть ему другую правду – о матери.

ОТЕЦ: Я разлюбил твою мать. Она была сукой. Раньше любил, но любовь ушла, когда выяснилось, какая она сука. Твоя мать была настоящей сукой.

Стивенс опять игнорирует эмоциональную правду.

СТИВЕНС: Я рад, что тебе лучше.

Даже услышав от мисс Кентон, что отец скончался, мистер Стивенс произносит лишь: «Понятно».

Мистер Стивенс не справляется с реальной действительностью. Любые подлинные чувства он постоянно прячет под маской учтивости.

## Подтекст в разных культурах

Те, кто бывал в других странах, наверняка замечали, как часто в чужих краях мы просто не понимаем, что происходит. Дело не в языке, а в культурных особенностях, неизвестных иностранцу. Скажем, личные границы в разных культурах очень сильно отличаются. Вот человек подошел к нам слишком близко – как это расценивать? Это симпатия? Он карманник? Извращенец? Или здесь так принято, люди привыкли прижиматься друг к другу?

В некоторых культурах стремятся избежать прямого отказа. Как-то раз меня пригласили провести семинар в Японии, а потом организатор вдруг замолчал на несколько недель. Подумав, что молчание может иметь культурную подоплеку и на самом деле организатор мероприятие отменил, я прочла книгу о специфике взаимодействия с японцами. Выяснилось, что японцы не любят говорить «нет», поэтому зачастую выражают отказ иначе, негласно, например отсутствием ответа. Теперь я совсем запуталась и не понимала, пытается организатор таким образом сказать «нет» или произошла какая-то неувязка. Есть тут подтекст или нет? Поскольку на мои электронные письма так никто и не откликнулся, в конце концов я послала организатору факс. И получила ответный, в котором японец писал, что сменил адрес электронной почты, однако на семинар меня по-прежнему ждут.

В каких-то культурах с подтекстом сопряжено преподнесение подарков или гостеприимство. В Эквадоре принято выпивать с любым встречным, даже если вы просто остановились спросить дорогу к ближайшей деревне или вулкану. В качестве выпивки предлагается обычно местный самогон, так что будьте осторожны, иначе свалитесь под забором и до места назначения не доберетесь. Подтекст заключается в том, чтобы не отвергать людей и их гостеприимство – отказ будет расценен как нарушение приличий и личное оскорбление.

На Филиппинах лучше не восхищаться ничем лишним раз. Иначе принимающая сторона или друзья эту похваленную вещь вам просто отдадут или купят. Для одариваемого оно вроде бы и неплохо, но правило действует и в обратную сторону, поэтому вам в свою очередь тоже придется оказывать услугу или дарить что-то в ущерб себе.

Я состою в совете директоров одной благотворительной организации на Филиппинах (WODEEF – Фонд содействия развитию женщин и освоению земли). Они попросили меня купить для них ферму в восемь акров. Просьба была прямой, хотя и в ней имелся подтекст, подразумевающий, что у меня есть деньги на покупку. Планы, связанные с фермой, мне изложили в первый мой визит: за счет продукции финансировать благотворительную деятельность и защищать находящиеся под угрозой вымирания виды растений – эти ценности и стремления я всецело разделяю. Сперва просьба показалась мне невыполнимой. Однако вскоре выяснилось, что фермы на Филиппинах гораздо дешевле, чем в большинстве других стран мира. Я купила ферму (в буквальном смысле, без всяких подтекстов). Какое-то время она называлась в мою честь – эко-общинная ферма доктора Линды Сегер. Но затем в ферму стали инвестировать и другие, поэтому под моей фамилией осталось только одно из полей. Я спросила управляющего, что на этом поле выращивают. «Орехи», – ответил он без всякой задней мысли. Я улыбнулась – в английском у слова *nuts* много разных забавных значений. И хотя я могла бы усмотреть здесь обидный подтекст, я решила, что пусть лучше моя фамилия украшает ореховую плантацию, чем пруд с карпами или свиноводник.

Неодинаково относятся в разных культурах и к наготе. В ином месте турист, попав на пляж, не знает, куда деть глаза: повсюду полностью обнаженные тела, мужские и женские. И ничего – все нормально! В другом же недопустимым считается приоткрыть шею, лодыжки, руки выше локтя, колени. О подтексте нам сообщает реакция окружающих. Надеть во время пребывания в какой-нибудь из стран Ближнего Востока блузку с открытыми плечами вам кажется вполне логичным – жарко же! Но косые взгляды и неодобрительные гримасы окружа-

ющих быстро подскажут, что лучше вернуться в гостиницу и переодеться: вы нарушили границы дозволенного. Тех же традиций придерживаются в мусульманских районах Индонезии и Малайзии, где у входа в храм специально кладут саронги для туристок, чтобы повязывать поверх шорт и брюк. Их наличие подразумевает подтекст: «Если вы не можете правильно одеться сами, прикройтесь вот этим». Голые плечи тоже можно укутать саронгом. Это как в фешенебельных ресторанах держат пиджаки и галстуки для посетителей, которые не догадались одеться соответственно.

Нормативный подтекст может задавать культура социально-экономическая, классовая и даже корпоративная. Например, кому-то (как мне) может быть невдомек, что в офисном вестибюле в кресле не принято сворачиваться клубком. Я допустила такую оплошность, когда вела занятия на телерадиокомпании RAI в Риме. Когда кто-то из сотрудников заподозрил, что мне нездоровится, я поняла подтекст и села как подобает.

Один юрист рассказывал про девушку, которая явилась на собеседование в очень короткой юбке. Учитывая, что оно проводилось за стеклянным столом, сосредоточиться на профессиональных качествах претендентки юристу оказалось трудновато. И он подумал: если эта особа не понимает, какая одежда уместна для собеседования, возможно, она не осилит и прочие составляющие корпоративной культуры. Вряд ли это была единственная причина для отказа, но данное соображение точно сыграло роль. Даже если претендентка так ни о чем и не догадалась и интервьюер воздержался от высказываний на этот счет, результат от этого не меняется: девушка не поняла подтекст и не получила работу.

Собственный культурный контекст есть у Голливуда. Если после слов: «Не звоните нам, мы сами вам позвоним!» – вы и вправду неделями ждете звонка, то явно не уловили подтекст, который в большинстве случаев означает «не зацепило». Если продюсер говорит: «Хороший сценарий, лапушка. Заскочите ко мне сегодня домой вечером, обсудим подробнее» – с большой долей вероятности, его интересует вовсе не сценарий.

Голливудская формула «чек уже высылаем» не означает, что нужно кидаться оплачивать счета в надежде на скорый гонорар. Один из моих клиентов принял это обещание за чистую монету, не уловив подтекст: он оплатил все счета и со дня на день ждал чека, который должен был покрыть все его долги. Потом, изведаясь ожиданием, он решил ограбить банк и потребовать ровно ту сумму, которая была нужна ему для оплаты счетов, – ни больше ни меньше. Поскольку банк находился на втором этаже, директору и полиции хватило времени перекрыть ему отступление. Его быстро скрутили, и он год отсидел в тюрьме.

Никто не удосужился объяснить ему подтекст – а ведь все могло бы пойти иначе, если бы он этот подтекст уловил.

С другой стороны, после этого ему все равно заказывали сценарии и по одному даже сняли фильм.

## Доверяйте своему чутью

Подтекст может вызывать у нас смутное беспокойство, но мы не понимаем, от чего нервничаем: из-за сложившейся ситуации или рядом с определенным человеком? Откуда возникает недоверие?

Мы можем ощутить мучительное чувство, сродни боли, словно столкнулись с чем-то недобрым, хотя наш собеседник с виду вполне приличный человек. Однако что-то в нем нас настораживает. Мы чуем гнильцу. Если мы выработали умение считывать подтекст, то доверимся своему чутью и решим не иметь дел с человеком, которому от нас нужны только деньги или которому уже доводилось саботировать чужую работу.

В фильме «Беглец» (1993) Сэм Джерард, выходя из квартиры однорукого, говорит своему заместителю: «Мутный тип». В открытом тексте для таких выводов вроде бы нет никаких оснований, но Джерард чувствует: с хозяином квартиры что-то нечисто – и оказывается прав.

Я испытывала такое ощущение дважды. Я не то чтобы очень тонкий знаток людей, мне все кажутся «очень милыми» и «абсолютно нормальными». Несколько раз я обжигалась. Два раза в жизни у меня возникало отчетливое ощущение, что с этим человеком нужно быть начеку, хотя веского основания своим чувствам я не находила. С каждым из них я общалась очень недолго и была скорее сторонним наблюдателем, чем полноценным участником встречи. В первом случае меня просто представили собеседнику моей коллеги, с которым она явно была знакома не первый день. Откуда взялась моя настороженность и как она вообще могла возникнуть при беглом знакомстве, я не понимала. Человек общался с моей коллегой, и все выглядело прекрасно. Уже потом мне сказали, что он очень ненадежен и склонен к манипуляциям – его даже охарактеризовали как мошенника. Вряд ли коллега догадывалась об этом в тот момент, но раскрылось все довольно скоро. А я почувствовала это сразу, доверившись внутреннему голосу, инстинкту, распознала правду, скрытую под маской.

Во второй раз схожая настороженность у меня возникла по отношению к священнику – и снова я не поняла, с чем она связана. Я заметила, что он не смотрит в глаза и где-то витает, но он был организатором мероприятия, и я списала это на занятость. И все равно я не могла понять, откуда взялось это странное неуютное ощущение. Как потом выяснилось, он крутил роман с одной из прихожанок. Вскоре его уволили.

Наверное, все мы хоть раз ловили себя на интуитивном недоверии к людям или обстоятельствам, когда нам делалось не по себе или что-то не давало покоя. Может, какая-то мысль мелькала, какой-то проблеск озарения, смутное чувство, заставлявшее держать ухо востро.

Кто-то ощущает это именно как настороженность. Кажется, этот человек чего-то от нас хочет, но не говорит прямо. Или он какой-то уж чересчур заботливый. Иногда предостережение интуиции принимает вполне внятную форму – страх, неуютное чувство, а порой остается расплывчатым. Вы можете попробовать разобраться, откуда возникла тревожная мысль, можете от нее отмахнуться, но все равно что-то неочевидное и не очень понятное вы улавливаете. И точно так же, как мы учимся доверять своей интуиции в реальной жизни, можно научиться доверять своим впечатлениям от поведения персонажа в фильме.

## Подтекст в паузах

Иногда подтекст дает о себе знать в паузах. Наверное, всем нам доводилось спрашивать дорогу. Я давно заметила: чем дольше пауза перед ответом, тем дальше вы от места назначения. «Вы не подскажете, где Сент-Джеймс-Плаза?» Считаем: одна секунда, две, три – и уже понятно, что либо вы очень далеко, либо ваш собеседник сам плоховато представляет дорогу.

Вот так, собственно, подтекст и проявляется в диалоге. Вы задаете вопрос: «Ты сердишься на маму?» – и, если пауза затягивается, подтекст намекает, что здесь не все гладко. Вот наконец и ответ: «Нет, совсем нет». Но пауза уже все сказала.

## Уход от темы в разговоре

Подтекст можно выразить через уклонение от темы. Скажем, персонаж задает прямой вопрос, но не получает на него прямого ответа. Если мы спрашиваем: «Почему ты опоздал?», а нам отвечают вопросом: «Ты в курсе, какой там ливень?» – мы, возможно, заметим, что остались без ответа.

Если кто-то резко сменил тему разговора, может оказаться, что есть подтекст. Предположим, двое беседуют, а когда в комнату вдруг входит третий, спешно переключаются на что-то другое. Иногда персонажи говорят каждый о своем. В «Обыкновенных людях» по разговору Бет и Конрада видно, насколько они далеки друг от друга. Конрад невольно застаёт врасплох свою мать Бет, сидящую в комнате Бака, старшего и любимого сына, погибшего в результате несчастного случая. В комнате после его гибели все осталось нетронутым.

БЕТ: Я думала, тебя нет.

КОНРАД: ... Я только что пришел. Я думал, тебя нет.

БЕТ: Я не играла сегодня в гольф. Холодно.

КОНРАД: И как игра?

БЕТ: Я не играла.

КОНРАД: Да... В самом деле холодает.

БЕТ: Нет, я имею в виду, обычно в это время еще тепло.

КОНРАД: Да.

Что все это значит? Бет и Конрад не могут найти общий язык.

## Считываем скрытые смыслы

Кому-то (и реальным людям, и персонажам) удастся улавливать и распознавать подтекст лучше, чем другим. Вот кто-то говорит: «Я люблю тебя». Неискушенный человек примет заявление за чистую монету независимо от подтекстовых подсказок, тогда как на самом деле говорящий может незаметно снять в кармане обручальное кольцо или обмениваться страстными взглядами с кем-то на другом конце комнаты. Тем не менее есть люди, которые не могут этот подтекст разглядеть.

А бывают, наоборот, мастера считывать глубинные конфликты, едва уловимое напряжение мышц, нетвердый взгляд, некий сбой ритма, говорящий о том, что не все тут гладко.

В шестом сезоне «Аббатства Даунтон» леди Мэри демонстрирует виртуозное умение высматривать подтекст там, где он есть – а может быть, нет. Вскрыв письмо, она с полной уверенностью заявляет, что отправительница беременна, и мы думаем, что сейчас будет процитировано само известие, однако вместо этого слышим: «Вернусь, возможно, в августе, но пока еще слишком рано загадывать». Леди Мэри явно читает между строк – а правильно ли, выяснится лишь через несколько серий. Действительно ли «слишком рано» – это намек на беременность или отправительница просто еще не определилась со сроками приезда?

Леди Эдит (тоже успевшая окружить себя изрядным подтекстом), не понимая, как леди Мэри пришла к такому выводу, восклицает: «Ну как обычно, два плюс два равно пятьдесят шесть».

Вот именно так и работает подтекст. Очень хорошо, когда он действительно порождает пятьдесят шесть разных ассоциаций. Это и есть эффект, которого автор сценария сериала Джулиан Феллоуз хотел добиться изначально.

## Создание подтекста

При таком множестве возможных толкований может показаться, что сценарист оставляет зрителя теряться в догадках по поводу подтекста. Но дело вовсе не в том, чтобы запутать аудиторию или просто на что-то намекнуть, скорее, задача сценариста – подвести зрителя к нужной трактовке и в конечном счете – к предельно ясному пониманию происходящего. Это не значит, что загадка должна решиться моментально. Иногда лишь под конец фильма все части головоломки собираются воедино, образуя связную цельную картину. Для этого требуется точный, выверенный подбор слов, сцен и образов. Сценарист должен стараться избегать невнятицы и недопонимания, из-за которых возникают случайные, ничем не оправданные диалоги и сцены.

Многие сценаристы начерно набрасывают текст, а подтекст постепенно вводят в последующих черновых редакциях, двигаясь от «лобовых» диалогов к многослойности.

Возможно, вы начнете работу над сценой с продумывания того, что именно хотите донести до зрителя. Предположим, он должен понять, что персонажу-мужчине нравится женщина. В первом черновом варианте он скажет: «Ты мне нравишься» или «Давай будем встречаться». В ходе дальнейшей проработки сцены (которая за это время выдержит пять, десять и больше правок) вы можете писать текст на одной половине страницы, а подтекст – на другой, можете писать подтекст под строкой или над ней и продумывать все возможные ассоциации, которые хотите уяснить сами и сделать их понятными зрителям. Ваш персонаж в отчаянии ищет девушку или жену? Он перебирает кандидатуры? Он без ума от нее, но понимает, что эта женщина не для него из-за социальных различий, финансового положения, религиозных препятствий? Или ваш персонаж – женщина, которую влечет к другой женщине, или мужчину влечет к мужчине и им приходится путем подтекста, намеков, зондирования почвы выяснять, предпочитает ли избранник представителей своего пола. Неважно, каким приемом воспользуется сценарист, главное для него – ввести подтекст.

## Учимся вписывать подтекст

Умение вводить подтекст зависит от нашей способности улавливать суть событий и понимать, что они говорят нам о человеке. Мы, сценаристы и актеры, наблюдаем за людьми в реальной действительности и пытаемся разобраться, что ими движет. Благодаря накопленным знаниям мы создаем драматические, динамичные образы. Мы учимся понимать, что люди скрывают, а что предпочитают явить миру; догадываемся, что они не всегда озвучивают свои истинные мысли и не всегда думают, что говорят; убеждаемся, как много умственных усилий нужно, чтобы выяснить истинную подоплеку происходящего. Мы вспоминаем богатые подводными течениями сцены из собственной жизни и исследуем их на предмет подтекста. Мы знаем, что в реальной действительности подтекст зачастую отнимает у нас время и усложняет взаимоотношения, вынуждая тратить силы на догадки об истинном положении вещей.

Хотя нам кажется, что мы предпочли бы общаться в открытую, и многие учатся (иногда в ходе многолетней терапии) выражать свои желания и ощущения прямо, тем не менее подтекста и в реальной, и в вымышленной жизни хватает с лихвой.

Принято считать, что подтекст обычно кроется в словах, между строк, тогда как на самом деле у него много разных средств выражения. Сценарист прописывает жесты, действия, отношения и эмоции персонажа, которые затем воплощают режиссер и актер. Созданный сценаристом визуальный образ предстоит воплотить художнику-постановщику и оператору. Умение сценариста использовать кинематографический язык и выявлять скрытые смысловые пласты зачастую и отличает большого писателя от просто способного.

В художественной литературе у автора есть возможность прописать открытый текст в диалоге, а подтекст раскрыть в описаниях или во внутренней речи, где персонаж или рассказчик растолкуют, что подразумевалось на самом деле.

Если подтекст создан искусно, зритель проникнет в эти скрытые пласты. В результате истории, темы, персонажи становятся богаче и объемнее. Когда автор оперирует не только текстом, но и подтекстом, получаются великолепные книги и сценарии и прекрасные фильмы.

## Упражнения и вопросы для обсуждения

**1.** Вспомните примеры из вашей собственной жизни, когда вы сталкивались с подтекстом в разговоре. Что сказал ваш собеседник? Что он имел в виду? Как вы отреагировали на ощущение недоговоренности? Сколько времени понадобилось, чтобы распознать подтекст?

**2.** Доводилось ли вам встречаться с культурным подтекстом, обусловленным этническими, национальными, социальными, классовыми или финансовыми различиями? Как вы его распознали? Обсуждал ли его кто-то с вами?

**3.** Бывало ли так, что интуиция предупреждала вас о чем-то плохом или опасном, но логика это расплывчатое ощущение отметала? Чувствовался ли в этой ситуации подтекст? Убедились ли вы позже в своей правоте?

**4.** Проанализируйте фильм или книгу, где речь идет о скрытых психологических проблемах, такие как «Солист», «Три лица Евы», «Сибилла». Как текст передает подспудные проблемы?

**5.** Если хотите совместить приятное с полезным, поищите подтекст в каталоге одежды «Джей Петерман» – в данной главе я приводила цитаты из «Руководства пользователя № 137, Дерби 2016». Одежда там замечательная, а описания – отдельный источник радости. Закажите что-нибудь из вещей и станете совершенно другим человеком!

## **2. Предыстория**

### **Что за этим стоит? Предшествующие события**

Образы персонажей складываются из действий, жестов, диалога в настоящем и из их предыстории. Какие события в прошлом героя влияют на его настоящее? Какие подробности его биографии нужно отразить в тексте, а что лучше оставить недосказанным, но подразумеваемым, чтобы придать образу глубину?

При создании подтекста вам нужно опираться на те или иные сведения о персонаже. Неважно, интуиция их вам подскажет или сознательный расчет, но сведения эти должны наполнять вашу работу, помогая создать заверченный образ.

## Биография персонажа

Существует два взгляда на то, как нужно продумывать или прописывать предысторию персонажа. Кому-то удобнее перечислять факты – примерно как в резюме или автобиографии. Просчитать все составляющие – уровень образования, в какой школе учился, сколько у него братьев и сестер, вес, рост, семейный статус, возраст, важные жизненные достижения.

Другим авторам такое упражнение не помогает. Как резюме получается сухой выжимкой, не дающей никакого представления о личности претендента на должность, так и это досье, по мнению некоторых авторов, не слишком способствует оживлению персонажа. Но даже этим авторам полезно, хотя бы частично, продумать предысторию персонажа, особенно если она прямо связана с какой-то сюжетной линией.

Персонажи разговаривают и действуют в настоящем, но у них имеется некая предыстория, багаж опыта – как положительного, так и отрицательного – из детства и взросления. В большинстве случаев зрителю не нужно знать досконально об образовании персонажа, о том, что он делал в три года или в семь, сколько у него братьев и сестер, в каком доме он рос, с кем играл и хорошо ли учился в школе. Что-то из этого может оказаться важным или по крайней мере способно добавить персонажу дополнительные штрихи, но иногда автор прописывает слишком много подобных сведений в тексте, тогда как их подлинное место – в подтексте.

Подтекст часто можно обнаружить и по умолчаниям персонажа в его резюме. Большинство претендентов на должность не горят желанием сообщать работодателю, что их несколько раз увольняли, признавали банкротами или арестовывали за растрату. Работодателю незачем знать об их несчастном детстве, о том, что сейчас они проходят терапию или сидят на лекарствах и это может сказаться на работе. Они будут скрывать склонность к хроническим опозданиям и тягу к перееданию на нервной почве. Они не спешат ставить остальных в известность, что пачками таскают домой бумагу из офисного шкафчика (а заодно степлер и пару картриджей для принтера) и что у них три кошки – на две больше, чем позволено по договору найма жилья (когда приходит хозяйка квартиры, двух прячут в кладовой).

Многим авторам нужно что-то знать о родителях персонажа, поскольку немало установок, конфликтов, ценностей и существующих трений идут из семьи.

Может, отец и сын в этой истории не ладят друг с другом, но нам это не сообщают в любовом диалоге – это подразумевается.

У отцов и детей могут быть идейные разногласия. Может быть, ваш главный герой откуда-то хорошо знает банковское дело, хотя сейчас он владелец ранчо. «Мой отец был банкиром, – бросает он мимоходом, седлая лошадь и похлопывая ее по шее. – Мы знавали шикарную жизнь, да, Бак?» Здесь кроется бездна закадровой информации и мировоззренческих установок. Сразу возникают вопросы: «Почему же ты выбрал такое далекое от отцовской профессии занятие? А отец как? Знал шикарную жизнь? Вы с ним не ссорились? Почему ты пришпорил коня и понесся галопом прочь из загона сразу после слов об отце?»

Персонажи «претендуют на должность» в вашем сценарии. Их прошлый опыт подразумевает и хорошее, и плохое, и недостатки, и таланты, и комплексы, и сильные стороны. Поэтому персонаж должен передать нужную информацию и сценаристу, и зрителю, чтобы доказать, что достоин этой работы. Какие-то сведения о вашем персонаже, подкинутые творческим подсознанием, могут оказаться для вас неожиданностью, так же как вы бы удивились, вспомнив что-то, когда заполняли собственное резюме.

Создавая такую биографию, добавьте еще один вопрос, который вряд ли включают в реальные резюме: каково отношение персонажа к собственному прошлому? С появлением личностного отношения персонаж начнет обретать внятные очертания. Отношение к про-

шлому предполагает подтекст, и мы принимаемся выстраивать подоплеку пластами. Для каждого обнаруживаемого факта можно продумать реакцию на него персонажа.

## **Возраст персонажа**

Раньше большинство резюме начинались с указания возраста претендента. И хотя сейчас спрашивать возраст запрещено, в большинстве сценариев вы так или иначе возраст персонажа обозначите. К сожалению, многие авторы используют для главных героев один и тот же шаблон: героиня «лет около тридцати, симпатичная и сексуальная». Герой «лет тридцати пяти – сорока, отличается мужественной красотой». Часто авторы и вовсе ограничиваются характеристикой «привлекательный», которая нам мало о чем говорит, поскольку подходит, за редким исключением, всем крупным голливудским актерам. Иногда, после трехсотого прочтения подобного описания, продюсер окончательно перестает понимать, кого брать на роль, а актер – как этого героя играть.

Описание становится скучным и плоским. Оно не вызывает у актера желания сыграть роль. Играть здесь вообще нечего, и все зависит от того, выглядит актер на свой возраст или нет, и от мастерства гримеров, художников по костюмам и свету, которые обеспечат ему максимальную привлекательность.

Но обозначить возраст, хотя бы приблизительно, все равно важно. В конце концов, продюсеру и режиссеру нужно знать, кого отбирать на роль.

Вводить подтекст в описания и диалоги мы начинаем с того, что продумываем, как наши персонажи относятся к своему возрасту. Описание Алекс в начале сценария «Рокового влечения» дает нам море сведений о героине и задает мотивацию для всех ее последующих отчаянных поступков. И хотя зритель этого описания не увидит, его прочтут продюсер, актриса, режиссер, художник по костюмам, гример и будут опираться на него, воплощая персонаж в жизнь.

Джеймс Дирден описывает Алекс так: «Лет ей не меньше тридцати, но одевается она вовсе не по своим годам – супермодно и стильно, и ее тридцатника ей не дают».

Что это говорит нам об Алекс? Ей не нравится ее возраст. Она хочет быть моложе. По мере развития сюжета Алекс все больше отчаивается – ей хочется любить, родить ребенка и, возможно, выйти замуж. Это отчаяние ею и движет, хотя она умело его скрывает. На первой встрече с Дэном, как, наверное, и со всеми мужчинами, она пытается показать себя не только сведущим профессионалом, но и «звездой» – привлекательной, увлеченной, яркой, интересной. Но Дэну – и зрителю – хватает одной ночи, чтобы ощутить исходящую от Алекс опасность. Уже этого одного Гленн Клоуз должно было хватить, чтобы начать продумывать глубинные слои, которыми можно насытить роль. Ее номинировали на «Оскар» за потрясающее воплощение всесторонне проработанного персонажа.

## **Навыки, таланты и способности**

В большинстве случаев, когда у персонажа имеются особые способности, мы видим это в тексте и это обыгрывается в сюжете. Если персонаж боксер, занимается боевыми искусствами или скалолазанием, играет на фортепиано, мы знаем, что здесь должна быть предыстория, поскольку в какой-то момент персонаж заинтересовался этим и потом тренировался, набирался опыта – готовился, как говорится, «попасть на первую полосу». Эти навыки проявятся и сыграют свою роль в истории, когда персонаж будет участвовать в музыкальном конкурсе, чемпионате по боксу или взбираться на высоченную гору.

Навыки могут проявиться и в реакции персонажа на возникающие по мере развития сюжета повороты. Пианист может наигрывать что-то, обдумывая, как сказать своей девушке, что он больше не хочет с ней встречаться. Скалолаз первым кинется на помощь человеку, которому грозит опасность, – не обязательно на горном склоне. И прирожденные таланты, и усвоенные навыки можно использовать, чтобы показать подход персонажа к делу в любых ситуациях. Всем этим навыкам и реакциям найдется место в прямом тексте.

И для подтекста здесь тоже может быть простор – как персонаж относится к своим способностям. Скажем, внешне человек выглядит более чем уверенным и метит высоко, но в глубине души он сомневается, что выдержит соревнования, и сами попытки скрыть нервозность выдают его тревогу. Может, персонаж в детстве из кожи вон лез, но никак не мог угодить властному отцу. Задирать планку, как отец, он научился, однако вечно сомневался, что сумеет ее взять. Или, предположим, героиня очень талантлива, но опасается, что ее не будут любить, если она выиграет, поскольку ее старшая сестра всегда принижала ее достижения. Поэтому она саботирует собственное выступление и совершает десятки ошибок. Иногда люди врут насчет своих способностей, чтобы снять с себя ответственность или из-за неуверенности в своих силах.

Герою серии фильмов про Человека-паука Питеру Паркеру приходится как-то уживаться со своими необычными способностями. В «Человеке-пауке – 2» он переживает личностный кризис и приходит к выводу, что не хочет больше быть Человеком-пауком. Он выбрасывает костюм супергероя и решает жить обычной жизнью. Этот выбор он делает в тексте. Это действие явное, и мы понимаем, чем оно продиктовано. Но понимаем благодаря подтекстовым отголоскам, подготовившим нас к такому повороту. Мы знаем, что он разрывается между ипостасью Человека-паука и любовью к Мэри Джейн. Мы видим время от времени, как он снимает маску с таким видом, словно подумывает, не снять ли и весь костюм целиком. Есть и другие подтекстовые сигналы, поступившие до того, как Паркер выбросил костюм супергероя. Мэри Джейн играет в пьесе «Как важно быть серьезным» – выбор сделан автором неслучайно. Питер пропускает премьеру – то есть не видит, как важно быть честным, быть самим собой. Однако на второй спектакль Питеру, уже пытающемуся жить обычной жизнью, попасть удастся. Позже он принимает принцип «Чем больше сила, тем больше ответственность», возвращает себе костюм и отвергнутую часть собственной личности.

## **Образовательный багаж персонажа**

Если образование для персонажа значимо, то это, как правило, будет отражено в тексте. К врачу будут обращаться «доктор Смит», Индиану Джонса с его докторской степенью тоже будут именовать «доктором Джонсом». Речь об образовании может зайти, если персонаж упомянет свою альма-матер («мы, гарвардцы») или расскажет, где учился («Я играю на сцене, я окончила Высшую школу исполнительских искусств в Нью-Йорке»).

Образование может проявляться и в самих действиях персонажа – героиня в форме медсестры идет по больничному коридору; сверяется с рецептом, стоя за аптечным прилавком; преподает в старших классах или в колледже.

В этих базовых сведениях никакого подтекста нет. Мы просто получаем из визуального ряда или из пары реплик какие-то данные об образовательном уровне персонажа.

Подтекст появляется, когда возникает личное отношение. Что сам персонаж думает о своем образовании? Кто-то может стыдиться отсутствия дипломов и аттестатов, а кто-то, наоборот, будет гордиться: «Да, я не корпел над книгами, зато смотрите, чего добился! Я кое-чего стою!»

А может, человек не намерен признавать недостаток образования, но его выдает косноязычие, мировоззрение, иногда незнание элементарных фактов из школьной или институтской программы. Если сосед университетской преподавательницы спрашивает в недоумении: «Шекспир – это кто? Это тот мужик, который к нам недавно переехал?» – об этом соседе нам сразу многое становится ясно. Развеивая заблуждение, преподавательница может продемонстрировать свое отношение к невеждам или свою любовь к Шекспиру. Она может что-нибудь процитировать – например, о дураках<sup>1</sup>. Так она выразит свое отношение к самой себе, к соседу, к дуракам и остроумию.

О подтексте может зайти речь, если мы зададимся вопросом, почему преподавательница в принципе разговаривает с соседом о Шекспире. Чтобы его смутить? Чтобы продемонстрировать свою эрудицию и самоутвердиться? Или сосед сам всегда рад узнать что-то новое?

Я знаю докторов, которые немного стесняются своей степени и никому о ней не рассказывают, и таких, которые, наоборот, требуют обращения «доктор» даже от близких друзей. Есть люди, которые не любят это обращение использовать, возможно, потому, что относятся к образованию без пиетета, а кто-то будет обращаться исключительно так. У меня была знакомая – жена доктора. Рассказывая о супруге, она никогда не называла его по имени, только «доктор Имярек». Ясно, что выйти замуж за доктора было для нее огромным жизненным достижением, и ее манера «титловать» супруга многое мне сказала об ее ощущении себя в роли жены единственного доктора в городке.

Существуют и другие способы обозначить уровень образования. О том, что героиня хорошо училась в школе или, по крайней мере, эрудирована, свидетельствует ее речь – обороты, фразы, предполагающие высокую образованность. Если персонаж, отзываясь о ком-то, говорит, что она «точь-в-точь смуглая леди сонетов», мы понимаем, что он достаточно начитан, хотя в этом случае и зритель, на которого ориентируется автор, должен быть достаточно начитан. А поскольку о загадочной смуглой леди никто ничего толком не знает, здесь может скрываться еще один уровень подтекста, особенно если молодой человек говорит это привлекательной брюнетке в надежде, что она станет его смуглой леди.

Как обычно бывает с подтекстом, не сразу удастся понять, что происходит и почему персонажу понадобилась именно такая аллюзия.

Иногда персонажи выражают свое отношение к образованию в надписях на футболках. Какие они? Грубые? (С подтекстом «Отвали, чувак!») Нарочито неграмотные? («Моя жизнь – мои правила!») или намеренно туманные («Я человек-загадка, разгадывайте!»), а может, они содержат что-то из предметной области – математические формулы, музыкальные ноты, портрет Стивена Хокинга на груди?

Нередко у персонажей не самые лучшие воспоминания о школе. «Прямо как в школе, – жалуются они. – Нет уж, это без меня!» или «Не отправляйте меня обратно в эту тюрьму!»

---

<sup>1</sup> Например, слова шута Фесте из «Двенадцатой ночи», акт 1, сцена 5: «Умный дурак лучше, чем глупый остряк». – *Прим. авт.*

Может возникать конфликт на почве отношения родителей и детей к образованию. К первому из детей, поступившему в колледж, родители могут относиться лучше (хуже), чем к остальным. Отпрыска, выучившегося на доктора, могут превозносить, а остальных его братьев, сестер и прочую родню считать пустым местом.

## Сколько у них денег?

С происхождением и уровнем образования может быть связана социально-экономическая принадлежность персонажа. И хотя по статистике образованный человек зарабатывает больше, чем оставшийся без образования, существует немало историй успеха, герой которых становится миллионером, имея за плечами лишь начальную школу. Но если само финансовое положение может фигурировать в тексте, то отношение персонажа к деньгам – это уже подтекст.

Сколько случаев мы знаем, когда ребенок рос в уверенности, будто семья у него бедная и даже на самое необходимое хватает не всегда, а потом оказывалось, что у родителей огромные накопления, но этих денег стыдятся или боятся потерять, поэтому богатство держится в тайне, отдается в чужие руки или проматывается.

У меня получилось наоборот. В детстве мне казалось, что мы живем в достатке – не шикую, но уж точно не бедствуем. И только на пятом десятке я узнала от матери, что мы тогда были бедны, но нам, детям, она старалась этого не показывать, чтобы у нас не развился комплекс. Она сама выросла в семье, где вечно жаловались на бедность и безденежье, поэтому она решила, что своих детей будет воспитывать иначе. Меня эта новость поразила, даже ошеломила, и я совсем иначе посмотрела на собственное детство. Поначалу я даже поверить не могла, потому что совершенно не помню никаких ощущений бедности и никогда не воспринимала свою семью как бедную. В гостиной у нас стоял превосходный концертный рояль «Стейнвей» (мама преподавала музыку), а у бедняков, насколько я понимала, фортепиано не водятся – по крайней мере такие. Мама потом рассказала мне долгую историю его появления, подтверждающую, что наличие рояля никак не свидетельствовало о богатстве. Мама напомнила, как однажды на День благодарения мы ели хот-доги вместо индейки. Да, в тот год мама объявила, что мы будем праздновать по-особенному – с хот-догами. Красотища, решили мы с сестрой, это же просто супер! И только годы спустя мама объяснила, что в холодильнике просто ничего другого не осталось и денег у родителей тогда не было, но им удавалось преподнести нам происходящее так, чтобы мы не чувствовали себя нуждающимися. Временами деньги появлялись, так что бедность сопровождала нас не все мое детство, однако мамино признание продемонстрировало, насколько иначе может воспринимать все человек, не понимающий подтекста, пока ему не растолкуют все прямым текстом.

## Религиозность или ее отсутствие

К зрелому возрасту у большинства людей уже имеется какой-то религиозный багаж и отношение к религии. Человека регулярно водили в церковь, синагогу, мечеть, ашрам, духовную общину – или нет. Он мог от этого отойти или, наоборот, с возрастом стать более истовым приверженцем. Отойти он мог мирно – а может, до сих пор хранить обиду на происходившее в синагоге, помнить переживания по поводу заявлений от мальчишек из воскресной школы, что все мы попадем в ад, или растущее беспокойство от постепенной радикализации духовной общины.

Во многих случаях вам как автору не придется упоминать эти моменты. Но отношение к религии влияет и на отношение человека к другим, оно проявляется в речи и поступках. Персонаж может отпускать язвительные замечания о верующих. Человеку, которому некомфортно в одиночестве, может быть очень неуютно в обществе мистика, медитирующего по три часа в день. Кто-то может удариться в социально-религиозный радикализм и начать ходить на демонстрации – примкнуть к «Движению чаепития», участвовать в маршах против абортотерапии или за репродуктивный выбор. Родители, супруги, друзья новоиспеченного борца теряются в догадках, что вдруг вызвало у мирного, социально вполне благополучного человека такую реакцию.

Отношение человека к религии или сведения о его принадлежности к той или иной вере могут всплывать в коротких обменах репликами – там, где это уместно.

В фильме «В поисках утраченного ковчега» отношение Индианы Джонса к религии исчерпывающе передано в двух строках.

Джонс рассказывает правительственным чиновникам о городе Танис и о потерянном Ковчеге Завета, который предположительно должен там находиться. Видя недоумение на лицах, он спрашивает:

ИНДИАНА ДЖОНС: Вы что, в воскресную школу не ходили?

И мы сразу понимаем, что Джонс воспитывался в протестантизме, поскольку католики учат катехизис, евреи изучают Тору в школе при синагоге, а в воскресную школу ходят протестанты.

Кому-то эти сведения покажутся несущественными, но дело в том, что весь фильм основан на библейском предании об утраченном Ковчеге и немногочисленных отсылках к Танису в Библии. При этом реплика Джонса не дает оснований судить о его нынешних взаимоотношениях с верой – из его дальнейших слов можно сделать вывод, что он агностик или атеист. Разглядывая показанное Джонсом изображение предполагаемого Ковчега, один из чиновников спрашивает про исходящий от Ковчега свет, на что Джонс отвечает: «...сила Господа... если вы в такое верите».

Этой репликой Джонс обозначает свое отношение к религии и свои нынешние религиозные представления. Кроме того, в ней присутствует цинизм, отражающий изначальную позицию Джонса, которая будет меняться по мере развития событий.

В «Великом Сантини» молодой чернокожий заика Тумер передает, как ему живется, одной-единственной репликой. Бен с Тумером смотрят на звездное небо, и Бен замечает падающую звезду – он говорит о ней как о падающей звезде, но Тумер истолковывает увиденное в религиозном ключе.

ТУМЕР: Это слеза младенца Иисуса, которую Он роняет, глядя на этот мир, полный ненависти и греха.

В жизни Тумера хватает тягот. И хотя он человек набожный, о притеснениях и злобе он знает не понаслышке.

## Тень персонажа

Если не кривить душой, мы, возможно, признаем, что у нас имеются какие-то психологические проблемы – комплексы, неуверенность, иррациональные страхи, какой-нибудь пунктик, чрезмерное неприятие каких-то вещей. Персонажи, как и мы, несвободны от комплексов, их недостатки придают им глубину и движут их поступками.

Иногда психология персонажа или его семьи находит эмоциональное выражение. Разочарование, сожаление, злость на сложившиеся обстоятельства вызывают эмоциональные всплески, когда человек вдруг чересчур бурно реагирует на происходящее.

В фильме «Красота по-американски» эмоциональный подтекст определяет поведение почти всех персонажей. Лестер, переживающий кризис среднего возраста, вдруг осознает, что можно жить иначе. Он бросает работу, шантажирует начальника, устанавливает в доме новые правила – даже музыка за ужином теперь будет звучать другая. Его жена Кэролайн не хочет расставаться с привычным для высшего слоя среднего класса образом жизни. У нее есть свои «скелеты в шкафу» – она изменяет мужу. Секреты есть и у соседей: жена терпит издевательства и побои мужа молча, ничем себя не выдавая, а суровый военный оказывается скрытым гомосексуалистом.

Психологические проблемы, недостатки, изъяны зачастую обитают в «тени», на «темной стороне» нашей психики. Это та часть нашей сущности, которую мы отрицаем, в противоположность той, которую предпочитаем демонстрировать внешнему миру. Идея теневой стороны наглядно представлена в кинематографической классике «Доктор Джекилл и мистер Хайд» по роману Роберта Льюиса Стивенсона. Мы видим две стороны одного и того же персонажа – хорошую и плохую. Добрый доктор Джекилл, экспериментируя со своей теневой стороной, с помощью определенного снадобья превращается в демонического мистера Хайда.

В книге и фильме «Портрет Дориана Грея» теневую сторону Дориана помещают в портрет, который меняется по мере того, как прототип становится все порочнее и отвратительнее. Сам Дориан между тем сохраняет внешнюю красоту и молодость, несмотря на расцветающее в душе зло.

Тень внезапно обнаруживает себя в фильмах «Секреты Лос-Анджелеса» и «Свидетель», где шеф полиции, преследующий преступника, оказывается преступником сам.

У внешне уверенного в себе спортсмена теневой стороной его личности могут быть растущие сомнения, которые ставят под угрозу победу на соревнованиях.

Политик, отстаивающий семейные ценности, на теневой стороне может крутить роман (таких примеров у нас предостаточно!).

У вроде бы честного и добросовестного сотрудника своя тень – мелкое жульничество: привычка таскать домой расходные офисные материалы, мухлевать со сверхурочными и налоговыми выплатами.

У блюстителя закона и порядка, якобы строго следующего правилам, теневые дела связаны с коррупцией.

Большинство персонажей свою теневую личину стараются скрывать, но время от времени она обнаруживает себя. Для нас она, как правило, оказывается неожиданностью, поскольку резко контрастирует с той ипостасью (своей или чужой), которую мы привыкли видеть.

Какие-то персонажи, несмотря на «скелеты в шкафу», вполне вписываются в психическую норму, но есть, разумеется, и чистые психи, которые своего душевного расстройства не признают. Но тень нет-нет да и проявит себя в речи и поступках, выдавая истинную натуру персонажа.

Хотя обычно под теневой стороной подразумеваются неприемлемые, порицаемые качества, на самом деле тенью может называться любая противоположность тому, что мы являем

миру, отрицательная или положительная. Это просто невыраженная, неизвестная, скрываемая часть нашей личности. Тень, как правило, негативна, поскольку именно отрицательные свои качества мы предпочитаем прятать и именно они обычно предоставляют больше возможностей для конфликтов, эмоций, слабостей и недостатков. Но тень может быть и положительной. При определенных обстоятельствах неуверенный в себе человек вдруг может обрести уверенность. Бесчестный – удивить нас (а возможно, и себя) принципиальностью в некоторых вопросах.

Герою фильма «Мне бы в небо» Райану вроде бы нравится одиночество, постоянные перелеты, нравится ничем себя не связывать – однако его тень хочет обязательств и уз. Райан жестоко разочаровывается, узнав, что у его любовницы есть семья. Это разочарование объясняется не только ее предательством, но и заинтересованностью Райана в отношениях явно более длительных, чем пара случайных ночей. По мере развития сюжета Райан все-таки соглашается присутствовать на свадьбе младшей сестры, разговаривает с ее женихом, когда тот едва не идет на попятный, и даже вызывается вести сестру к алтарю – то есть выказывает готовность принимать более активное участие в жизни родных и близких. Его «тень» совсем не похожа на своего хозяина – того, кто избегает привязанностей и оседлости.

Главный герой мультфильма «Вверх!» очерствел душой и живет прошлым, но случайное знакомство с мальчишкой, которому не хватает отца, приводит к неожиданному результату – принятию героем своей теневой стороны. Эта «тень», как мы видим, положительная – герой был когда-то любящим мужем, но после смерти жены прятал эту часть своей личности. Мы понимаем, что его цинизм порожден невосполнимой утратой и разочарованием в себе, не сумевшем осуществить мечту жены о приключениях. По мере развития сюжета мы убеждаемся, что он по-прежнему хочет, чтобы его любили. В финале он приходит к согласию со своей теневой стороной и охотно демонстрирует доброту, которую так долго скрывал.

## **Подтекст показывает то, что отрицается или скрывается, и проявляет взгляды**

Иногда человек отмахивается или юлит, потому что не хочет смотреть фактам в лицо и противостоять происходящему. Он пытается спрятать голову в песок и не готов говорить начистоту, если ему это невыгодно.

В «Дороге перемен» Фрэнк Уилер, переслав с подпоенной им секретаршей, одевается, готовясь вернуться к жене. Секретарша явно ждет каких-то слов поддержки, комплиментов, обещаний. Но Уилер говорит лишь: «Слушай, ты супер!» – и целует ее в щеку. «Это как вообще понимать? – думаем мы. – “Супер”! Издевается он, что ли?» Женщина, конечно, другое хотела бы услышать. Но мы понимаем, в чем дело. Фрэнк не собирается ничего ей обещать, ему нужно лишь уйти по-хорошему. Он не намерен ставить точку, равно как и давать секретарше повод считать случившееся чем-то, кроме как возможностью приятно провести время, прежде чем он вернется к своему традиционному для 1950-х семейному очагу.

Услышав от Фрэнка и Эйприл о предстоящем переезде в Париж, друзья и соседи, втайне считающие затею инфантильной, выдают себя словами, обозначающими незрелость. Милли, соседка, вроде бы одобряет: «Здорово придумали, ребята!» – но обращением «ребята» она невольно показывает свое истинное отношение к задуманному. На протяжении романа и фильма замысел называют «незрелым», «причудой», «фантазией», «детскими выдумками» и «несбыточным». Когда Фрэнк отменяет переезд, а Эйприл все чаще закатывает истерики и нервничает из-за крушения мечты, даже Фрэнк намекает, что ее мечта – детский каприз, и предлагает сходить к «мозгоправу». Не к «психологу», не к «психотерапевту» или «психиатру», он не говорит «тебе нужна помощь», он использует слово «мозгоправ». У этого слова много ассоциаций. У него пренебрежительное значение, оно подразумевает, что у человека не все в порядке с мозгами. Кроме того, в английском это слово – shrink – созвучно с формой глагола «усыхать, съеживаться, уменьшаться» и потому может служить намеком на то, что мечты Эйприл тоже надо «поумерить» (практически свести на нет). Психолог должен помочь ей увидеть, насколько эти мечты раздуты, нереалистичны, непомерны и амбициозны.

Если shrink намекает на необходимость умерить пыл, то слово «армия» в устах дяди Чарли из фильма «Тень сомнения», наоборот, предполагает усиление. Он говорит своей сестре Эмме:

**ДЯДЯ ЧАРЛИ:** Дети должны знать, на что похожа настоящая жизнь. Они должны быть во всеоружии... как армия...

И, видя такой выбор слова, мы догадываемся: «Наверное, Чарли считает мир своим врагом, крупным врагом, над которым нужно одержать верх».

Автор подбирает самое точное слово, способное добавить глубину персонажу и истории и вызвать нужный отклик. «Армия» подразумевает завоевание, агрессию, разгром противника, превосходство над ним. Слово «армия» ассоциируется с насилием и яростью, как и «убийство». Армия тоже убивает, как и дядя Чарли.

Слова, за которыми скрывается предыстория и личное отношение, несут бездну информации о персонаже. Каждое слово тщательно подбирается. Ни одно не должно быть пустым. Ни одно не должно быть случайным.

## Упражнения и вопросы для обсуждения

**1.** Вспомните свои любимые фильмы и книги. Что вам известно о предыстории персонажа? Откуда вы извлекли эти сведения? Сколько из них присутствует в тексте, а сколько в подтексте?

**2.** Посмотрите фильм по своему выбору и напишите резюме персонажа на основе сведений, полученных о нем из фильма. Сколько из них вы добыли из текста, а сколько из подтекста?

**3.** Составьте себе перечень фильмов (или сделайте запрос в поисковике), где показаны обладатели особых способностей или, наоборот, каких-то способностей лишенные – будь то физических, психических или экстрасенсорных. Посмотрите несколько из них. Сравните отношение персонажей к своим способностям. Затем подумайте о психологии применительно к своему собственному сценарию. Если вы работаете над персонажем, у которого имеется психическое расстройство, пытается ли он его скрывать? Если да, то как именно? Посредством отрицания? Закупорившись наглухо и не давая выхода ни эмоциям, ни словам?

Может быть, вы решите пообщаться с психиатром, почитать книги на эту тему, разузнать, как проявляется болезнь, как прячут ее больные и как она выдает себя.

**4.** Есть ли у кого-то из ваших персонажей тайна, что-то такое, что они предпочитают скрывать? Потому что тяготеют чувством вины? Им стыдно? Речь идет о чем-то противозаконном? Аморальном? Неприемлемом? Если да, как это тайное прорывается наружу – когда персонаж остается наедине с собой или в обществе других?

**5.** Можете ли вы вспомнить фильмы с религиозными персонажами? Как показано их религиозное мировоззрение? Какие ассоциации приходят на ум, когда персонаж говорит: «Я католик/баптист/мусульманин»? Есть ли у персонажа какие-то мировоззренческие установки, касающиеся его веры и поступков? Проявляются ли подобные установки у вас самих как у зрителя? Как вы считаете, просчитывал ли автор настрой зрительской аудитории и хотел ли намеренно вызвать эти ассоциации, проникнутые сочувствием, восхищением или отвращением?

### **3. Слова**

#### **Иносказания и недомолвки**

Выбор нужного слова, обладающего множеством ассоциаций, – это испытанный способ введения подтекста, но для передачи таящегося в глубине есть и другие полезные приемы.

## **Сначала намекнуть, затем подтвердить**

Иногда подтекст преподносится сперва в виде намека, а затем подтверждается в открытую. Обычно эта последовательность обыгрывается за счет недоумения, которое реплика одного из персонажей вызывает у другого. В фильме «Лучше не бывает» Мелвин делает Кэрол комплимент за ужином – одна из самых моих любимых реплик в этой картине. Начинает он с того, что у него душевное расстройство, но иногда таблетки помогают. А таблетки он ненавидит, просто терпеть не может. Но, после того как Мелвин однажды вечером увидел Кэрол, он начал принимать таблетки – это и есть тот самый комплимент. Многим из нас подтекст совершенно ясен: если Мелвин начал принимать ненавистные таблетки, Кэрол наверняка ему нравится и он готов сделать все необходимое, чтобы стать достойным ответной симпатии. Но на случай, если до нас не дошло, Мелвин уточняет, переводя подтекст в текст.

МЕЛВИН: Ты пробудила во мне стремление становиться лучше.

Такая схема, когда один персонаж вводит подтекст, а другой спрашивает, что имеется в виду, давая первому повод уточнить, вполне стандартна. Способ, возможно, несколько лобовой, но в некоторых вариациях (как в примере выше) помогает передать важный смысл.

## Обрыв на полуслове

Иногда персонаж как будто вот-вот выдаст подтекст, но вдруг осекается посреди предложения. В фильме «Лучше не бывает» Кэрол и Мелвин идут ужинать в фешенебельный ресторан, и метрдотель предлагает Мелвину пиджак и галстук. Поскольку Мелвин не намерен напяливать заведомо заразную чужую одежду, он выскакивает за пиджаком и галстуком в магазин. Кэрол при виде вернувшегося Мелвина говорит:

КЭРОЛ: Вы такой сек... Отлично выглядите!

Судя по всему, она хотела сказать: «Вы выглядите сексуально!» – но опомнилась. Ведь она сама заявила ему раньше, что спать с ним не собирается, а теперь он кажется ей вполне привлекательным.

В «Тени сомнения» дядя Чарли рассказывает, как устал убегать и скрываться.

ЧАРЛИ: Я был на грани... ну, то есть... а потом мне пришла в голову мысль приехать сюда.

Мы догадываемся, что он хотел сказать: «Я был на грани самоубийства».

Обратите внимание, насколько точно выстроены фразы в обоих примерах, чтобы намекнуть на подтекст, не оглашая его. Слова тщательно подобраны с учетом истинного смысла. Клишированные фразы «вы такой сексуальный» и «я был на грани самоубийства» всем нам наверняка знакомы из реальной жизни, из фильмов, из художественной литературы. Даже когда предложение переиначивается или обрывается, мы все равно догадываемся, что имелось в виду, уясняя смысл недосказанного по услышанному началу фразы. Мысленно мы достраиваем ее и понимаем, что хотел сказать персонаж.

## Неверное прочтение подтекста

Иногда подтекст истолковывается неправильно. Человек может решить, что к нему равнодушно, когда на самом деле с ним просто любезны. Он может решить, что в него влюблены, когда в действительности к нему относятся просто как к хорошему другу – по крайней мере в понимании второго. Рано или поздно заблуждение развеется – в ходе дальнейших событий или выяснения отношений.

Много лет назад моя подруга считала, что человек, в которого она влюбилась, отвечает ей взаимностью. Она подробно обрисовала мне свое видение, основанное на тонких, едва уловимых признаках. На мой вопрос, почему она думает, что этот человек ее любит и сделает ей предложение, она ответила: «Нам обоим нравится одинаковый фарфор». Ей казалось, сходство вкусов означает, что они с избранником созданы друг для друга: он любит ее и хочет видеть своей женой. Она ошибалась. Ему просто нравился такой же фарфор. В конце концов подруга вышла замуж за его соседа по комнате.

В фильме «Посланник» сержанта Уилла Монтгомери и капитана Тони Стоуна отряжают уведомлять ближайших родственников о гибели их мужей, жен, сыновей или дочерей в бою. В большинстве случаев родственники, получив известие, плачут. Теряют сознание. Приходят в ярость. Но когда трагическую весть сообщают Оливии Питтерсон, она выдает очень странную сдержанную реакцию. Благодарит посланников, сочувствует по поводу их нелегкой работы, выслушивает подробности гибели мужа и прощается. Реакция очень нетипичная и явно ненормальная. Стоун комментирует эту странную реакцию Оливии Уиллу Монтгомери, сообщая тому, какова, по его мнению, подоплека:

СТОУН: Она с кем-то спит. Видел, она рубашку сушиться вешала? Ее муж гибнет за десять тысяч миль отсюда, а она тут другому мужику белье стирает.

Но капитан Стоун считывает подтекст неправильно. Позже Оливия расскажет Уиллу, как все было на самом деле. Ее муж продлевал контракт на службу в Ираке несколько раз, и иракский опыт постепенно менял его до неузнаваемости.

ОЛИВИЯ: Мне его не хватало... но не того, который снова уехал воевать. Мне не хватало его прежнего.

Иное объяснение получает и мужская рубашка на бельевой веревке.

ОЛИВИЯ: Как-то утром я открыла шкаф и одна из его рубашек свалилась с вешалки. Я ее подняла. Она пахла... чем-то кошмарным. Не другой женщиной, не сигаретами, не спиртным – это я бы пережила. От нее пахло... яростью. Страхом. Тем самым – тем человеком, в которого он там превращался. Которого я начинала ненавидеть. И который, каждый раз возвращаясь домой, превращал нашу с сыном жизнь в кошмар. Так что в каком-то смысле для меня он умер еще тогда.

В «Великом Сантини» Лил разъясняет своему сыну Бену, почему отец так суров с ним.

ЛИЛ: Потому что он тебя любит и хочет, чтобы ты был лучшим.

Но Бена это не убеждает. И он демонстрирует матери, что это за отцовская любовь.

БЕН: Я люблю тебя. Вот тебе по зубам! Я хочу, чтобы ты был лучшим. На, получай пинок под зад!

Но Лил продолжает растолковывать подтекст: «Он просто не умеет извиняться по-другому». Кто прав? В словах Лил есть своя истина, но и Бену уже хватает жизненного опыта, чтобы усомниться в любви, выражаемой кулаками.

## Точный выбор слова

Мы считываем подтекст, потому что автор тщательно подбирает слова, рассчитанные на необходимый ему отклик. Эти слова не случайны. Автор не станет вписывать первое подвернувшееся, не воспользуется пустым, ничего не значащим словом или клише – разве что для отклика ему нужно именно такое слово, пустое и ничего не выражающее (вроде «мило» или «круто»).

В фильме «На исходе дня» мистеру Стивенсу требуется новая экономка, потому что прежняя «сбежала в прошлом месяце с помощником дворецкого». Сообщить о том, что эти двое больше не работают в особняке лорда Дарлингтона, можно было бы в разных выражениях. Мистер Стивенс мог, к примеру, сказать: «они уволились», «взяли расчет», «сошлись». Но «сбежали» подразумевает совсем другое. Здесь присутствует осуждение – Стивенс явно не одобряет нарушение приличий, в том числе и этой парочкой, которой не хватило совести сочетаться браком, как положено, и никуда не убегать. Кроме того, мы понимаем, что эти двое оставили мистера Стивенса в затруднительном положении: они не предупредили за две недели о своем намерении уволиться. Они просто сбежали.

Выбирая именно это слово, автор показывает, насколько Стивенс связан условностями.

На протяжении всего фильма Стивенс демонстрирует подчеркнутое внимание к приличиям. Экономке, мисс Кентон, непозволительно обращаться к помощнику дворецкого по имени, хотя формально она занимает более высокий ранг в иерархии прислуги. Давая понять Стивенсу, что она не идиотка и что отец Стивенса на самом деле «не держит марку», она сообщает ему о «китайском болване» – статуэтке, переставленной с верхней лестничной площадки в бильярдную. Да, помощник дворецкого – Стивенс-старший – явно не справляется со своими обязанностями. Он поставил статуэтку не на то место, и мисс Кентон считает, что Стивенс должен об этом знать. Но перестановка статуэтки – это не просто случайная ошибка. Мисс Кентон сама объясняет Стивенсу подтекст, который пытается до него донести.

МИСС КЕНТОН: На вашего отца возложены непосильные для человека его возраста обязанности.

И она права. Стивенс-старший все заметнее сдает, слабеет и в конце концов умирает. Выбранные автором слова «его возраста» и «непосильные» служат предзнаменованием этого печального исхода.

В фильме «Психо» Норман Бейтс рассуждает о привычках (habits). Это слово подразумевает шаблоны, затверженные реакции, но в английском у него имеется омоним, означающий одеяние, костюм, поэтому тут заложен намек на переодевания, сопровождающие перевоплощение Бейтса в собственную мать. В фильме обыгрываются оба значения слова.

Тот же Норман Бейтс говорит о «формальности» – о том, что подсветка вывески мотеля включена, хотя там уже давно никто не останавливается. Норман и сам из тех, кто сохраняет видимость и соблюдает формальности, – он словно игнорирует многочисленные перемены в своей жизни. Он ведет себя так, будто его мать жива, хотя ее давно нет. Он делает вид, что в мотеле все в порядке, хотя это далеко не так.

## Повторение слова для усиления отклика

Иногда какое-то слово повторяется несколько раз. В этом случае подтекст обнаруживается не только в самом слове, но и в его повторении. В «Обыкновенных людях» вся семья страдает от утраты – смерти старшего сына. Признать, что они горюют и страдают, у каждого из членов семьи получается не сразу, и это отрицание чувств выражено у них в повторении и акцентировании слова «прекрасно». Узнав от младшего сына, Конрада, что в школу его подвезет друг, Келвин говорит: «Правда? Прекрасно!» «Что же тут прекрасного?» – недоумевает Конрад. Бабушка, собираясь сделать общую семейную фотографию, говорит: «Прекрасно!», когда все придвигаются поближе друг к другу. Даже дедушка считает, что это «прекрасно». Когда у Келвина интересуются на званом вечере, как дела у Конрада, он отвечает: «Прекрасно, просто прекрасно». Карен, узнав, что Конрад занимается плаванием, заверяет его: «У тебя прекрасно получится». Позже он звонит ей и просит передать, что у него «все прекрасно». Карен пытается настроить себя и Конрада на «прекрасное Рождество», но ничего из этого не выходит: она совершает самоубийство.

В книге «Обыкновенные люди», в отличие от фильма, повторяется слово «замечательно» (fine). По словам персонажей, у них все замечательно, хотя на самом деле это не так.

Повторяются у них и слова, означающие утрату, потерю. Келвин рассказывает Бет о клиенте, который «потерял все». Приятель Келвина по пробежкам замечает, что Келвин уходит в свои мысли: «В последние дни ты будто отсутствуешь». «Обыкновенные люди» – это история утраты, и повторы подходящих слов усиливают тему утраты.

Главный герой фильма «Тень сомнения» – убийца, на счету которого не одна человеческая жизнь. Слово «убить» повторяется по ходу действия неоднократно. В какой-то момент миссис Ньютон говорит:

МИССИС НЬЮТОН: Чарльз, ты меня убьешь, когда узнаешь, что я наделала.

ДЯДЯ ЧАРЛИ: Не убью, Эмми, что бы ты ни натворила.

И это – правда, пусть и не вся: хотя Эмму Чарльз убивать не собирается, он убивал других.

## Использование косвенного намека

Косвенный намек часто идет в ход там, где нельзя выразиться прямо. Подобным образом вуалируется, например, приглашение к сексу: «Может, поднимешься? За десертом». Скорее всего, имеется в виду вовсе не кофе с пирожным.

Косвенные намеки используются в шпионских историях, в сюжетах о полицейских под прикрытием, в историях, связанных с политикой, с коррупцией, где персонажу грозит постоянная опасность. В этом случае правду маскируют – она предполагается, но не высказывается напрямую.

У героини пьесы и фильма «Сомнение», сестры Элоизы, директора церковной школы, возникают подозрения насчет отца Флинна, священника церкви, при которой эта школа существует. Сестра Элоиза начинает высказывать осторожные сомнения в разговоре с другими монахинями за ужином.

СЕСТРА ЭЛОИЗА: Меня тревожит то, что творится в нашей школе, возможно зря.

Она подстраховывается словом «зря», но слово «творится» оставляет простор для толкования. И по мере развития сюжета мы узнаем, что, по ее мнению, там «творится».

В фильме «Операция “Валькирия”» полковник Клаус фон Штауффенберг состоит в группе заговорщиков, планирующих убить Гитлера. Он встречается со своим командующим, генералом Фридрихом Фроммом, который, по сведениям полковника, тоже настроен против гитлеровского режима и может согласиться примкнуть к заговорщикам. Спрашивать генерала напрямую – исключено, поэтому полковник идет окольным путем.

ФРОММ: Говорят, вы не одобряете эту войну.

Может, генерал Фромм ее тоже не одобряет, но кто поручится.

ШТАУФФЕНБЕРГ: Я не одобряю нерешительность.

Поэтому он и здесь – надеется, что Фромм примет решение. Поддержит генерал заговорщиков? Поможет в их деле?

ФРОММ: Значит, вот зачем вы здесь... принимать решения.

ШТАУФФЕНБЕРГ: Свое я уже принял. Я здесь, чтобы помочь определиться другим.

Под «другими», само собой, подразумевается Фромм.

ФРОММ: Как говорится, когда не знаешь, что делать, лучше не делать ничего.

Что это, проверка? Фромм прощупывает Штауффенберга? Или рекомендует всем воздержаться от действий? Или дает понять, что сам он ничего предпринимать не намерен? Штауффенберг снова пытается прозондировать почву косвенными намеками.

ШТАУФФЕНБЕРГ: Мы на войне. Здесь нельзя обойтись без действий.

Иногда отчаянных.

Акция планируется в спешке. Планы у заговорщиков действительно отчаянные. Примкнет Фромм или нет?

ФРОММ: И какие «отчаянные» действия вы имеете в виду, полковник?

Пытается разузнать побольше.

ШТАУФФЕНБЕРГ: Это решение касается Верховного  
главнокомандующего.

На чьей же стороне Фромм?

ФРОММ: Думаю, мне нет нужды напоминать вам, что все мы приносили  
присягу фюреру.

Разговор принимает слишком опасный оборот. С другой стороны, сдавать Штауффен-  
берга Фромм вроде бы не собирается – на это ему сочувствия хватает. Впрочем, до явного  
нарушения закона или присяги пока и не дошло. Фромм отключает телефон.

ФРОММ: На этом я забуду о состоявшемся разговоре. Вы можете  
передать своим друзьям, полковник, что я всегда держусь правильной стороны,  
и, пока фюрер жив, вы знаете, какая это сторона. Хайль Гитлер!

Он ясно дает понять: «Я не с вами», но, отключая телефонный аппарат, не менее ясно  
показывает, что Штауффенберга не сдаст. Хотя бы часть угрозы снята.

## Говорим одно, подразумеваем другое

Иногда слова персонажа вроде бы не имеют никакого отношения к обсуждаемой теме. Но если автор подобрал эти слова тщательно, мы понимаем, о чем на самом деле идет речь.

В «Тени сомнения» Чарли-младшая влюбляется в Джека. Джек – детектив, расследующий «дело об убийстве веселых вдов», по которому дядя Чарли проходит как подозреваемый. Когда оказывается, что дядя, скорее всего, невиновен, Джек собирается уезжать: в Санта-Розе оставаться в связи с расследованием смысла больше нет. Чарли-младшая не хочет, чтобы он уезжал, но она не просит его остаться, не говорит, что влюбилась – вместо этого она вдруг заговаривает о потерянных маминых перчатках. «Ох уж эти перчатки, вечно мама все теряет», – сетует она. Почему Чарли-младшая ни с того ни с сего переключается на перчатки? О чем она говорит на самом деле? На самом деле она говорит о собственном ощущении утраты. О том, как она боится потерять Джека – совсем как мама перчатку. Возможно, и о других потерях – о дяде Чарли, которого она любила почти благоговейно, а теперь он не кажется ей тем человеком, которого она боготворила в детстве. Точнее, она перестает понимать, кто этот человек на самом деле.

Но когда она заговаривает про перчатки, у нас может возникнуть недоумение: «К чему это она вообще?»

Кажется, что человек отклоняется от темы. Но слова подобраны автором тщательно, и в результате мы улавливаем подтекст.

В некоторых криминальных историях убийца раскрывает свои намерения в подтексте, ведя речь о чем-то вроде бы совершенно безобидном. В сценарии «Тени сомнения» дядя Чарли рассказывает, как подготовить хороший доклад, хотя на самом деле он выбалтывает свой метод убийства женщин.

ДЯДЯ ЧАРЛИ: Нужно все спланировать. Продумать каждую мелочь, каждое слово и действие. Если подготовиться заранее, все осуществимо... А потом, когда продумаешь все до последней мелочи, забудь до нужного момента. Когда наступит момент – воспользуйся. Не прокручивай ничего в голове заранее... или после... Вскоре все останется позади, и ты будешь думать совсем о другом.

Да. Именно так он и поступает после убийства. В кадре он всегда сохраняет невозмутимость и сдержанность. Теперь мы знаем, как ему это удастся.

## Подтекст в описаниях

Описания могут давать читателю, продюсеру, режиссеру и художнику-постановщику подсказки, касающиеся подтекста, и вводить его иными способами помимо диалогов. Вот как описана гостиная Нормана в сценарии «Психо»: «Освещена только светом, который сочится из кабинета». Как мы знаем, кровь тоже обычно сочится. Намек содержится и в описании стен комнаты: «По обоям там и здесь разбрызганы розы». Слово «разбрызганы» готовит нас к сцене убийства Мэрион, когда все стены ванной будут забрызганы кровью.

В «Сомнении» сестра Элоиза разговаривает с сестрой Джеймс о распушенной ученице по имени Норин, в нарушение всех правил украсившей себя блестящей заколкой. В такт своим словам сестра Элоиза несколько раз щелкает заколкой-прищепкой, которая, как сказано в сценарии, в раскрытом виде «напоминает раздвинутые девичьи ножки». Сестра Элоиза подкрепляет невербальный намек словами: «Мы должны выпустить ее в целости и сохранности».

С помощью говорящей детали в сценарии «Обыкновенных людей» («сервировка стола у Бет геометрически выверена») автор подчеркивает стремление Бет к тому, чтобы все было идеально.

## Выбор имен персонажей

У многих авторов персонажи и повествование оживают и начинают развиваться сами собой, стоит только подобрать правильное имя.

В именах тоже может скрываться подтекст, который придает персонажу объем и глубину. Жертву убийства в «Психо» зовут Мэрион Крейн (stare – журавль). В фильме есть эпизод, где она сидит в мотеле Нормана и ест маленькими кусочками, «как птичка», разглядывая украшающие комнату птичьи чучела. Вскоре и сама обладательница птичьей фамилии оказывается мертва.

Джек Воробей в «Пиратах Карибского моря» по-воробыному порывист и действует такими же стремительными наскоками. Ганнибал Лектор в «Молчании ягнят» читает Старлинг лекции о темной стороне человеческой натуры и сам олицетворяет этот мрак. Гилберт Грэйп (grape – виноград) в фильме «Что гложет Гилберта Грэйпа» – безобидный, пухловатый, с гривой золотящихся на солнце волос.

Главную героиню «Завтрака у “Тиффани”» – очаровательную девушку, легко порхающую по жизни, зовут Холли Голайтли (дословно golightly – идти легко. – *Прим. пер.*). В «Посланике» главных героев двое – Уилл (will – воля), который временами демонстрирует своеволие, и капитан Стоун (stone – камень) – суровый, бесстрастный, но надежный, как скала. Он действует строго по приказу и по уставу.

В «Дороге перемен» главных героев тоже двое – супруги Фрэнк и Эйприл Уилер (wheel – колесо). Колеса обычно куда-то катятся, вот и Уилеры задумывают переехать в Париж, но их мечтам «вставляют палки в колеса». Имя Эйприл (April – апрель) ассоциируется с весной, надеждами, новыми начинаниями, однако и они будут погублены на корню решением мужа двигаться по наезженной колее и беременностью Эйприл, которую она прервет. Поступив так, она пойдет наперекор своему имени: вместо того чтобы отстаивать новые начинания, она откажется от ребенка, то есть от возможности подарить жизнь, и останется без Парижа. В результате лишится жизни и сама Эйприл.

Творческий подход не ограничивается только человеческими именами – его можно применять и к названиям городов, гостиниц, мест, вещей. Отель в фильме «Казино “Рояль”» называется «Сплендид» (splendid – пышный, роскошный). Бонд сообщает Веспер, что они останутся там под вымышленными именами и Веспер будут звать мисс Стефани Бродчест (broad chest – широкая грудь).

В «Аватаре» парящие в воздухе горы именуются Аллилуйя.

Фильм «Шоколад» обыгрывает ассоциации с шоколадом. Для многих из нас шоколад – это радость, наслаждение жизнью и иногда, если переборщить, выход за грань дозволенного. Шоколад – это спонтанность и общение в противовес аскезе и самодисциплине. В этой истории Вианн Роше с дочкой поселяются в небольшом городке в сельской французской глуши и открывают шоколадную лавку через дорогу от церкви. Мэр принимает их появление в штыки, хотя кому-кому, а ему уж точно не помешало бы подсластить шоколадом свою пресную и ничем не насыщенную жизнь. Это история о правилах, запрещающих все, что дарит нам удовольствие: любовь, смех, сладости, непосредственность, нежность, общение. Нашу жажду жизни не подавить никакими правилами – даже если это пытаются делать правители любого ранга.

Разные значения названия обыгрываются и в «Аватаре». В индуизме аватар – это воплощение или явление божества. В нем присутствует оттенок «перехода», нисхождения до физической формы. Иногда божество принимает человеческий облик, иногда воплощается в животном – рыбе, черепахе, кабана. Кроме того, это понятие используется в компьютерных играх. «В работах New Media аватар – это визуальный образ, который берет себе игрок», – говорит специалист New Media Кэролайн Хэндлер Миллер. А потом продолжает:

Игрок управляет аватаром, разговаривает от его имени, совершает различные действия. Аватар может «умереть», аватары могут наращивать силу и умения. Они могут взаимодействовать и общаться с другими аватарами. Во многих случаях игроку дается возможность собрать аватар из предлагаемых на выбор черт лица, типов фигуры, цвета волос и так далее. В некоторых случаях в качестве аватара может использоваться не виртуальный объект, а физический, например робот. Аватар может отражать поведение пользователя, его верования, социальный статус, происхождение, эмоции, интересы. В некоторых случаях эти физические воплощения, как и виртуальные, действуют от лица пользователя и управляются им. Они способны перемещаться в условиях физической реальности, поднимать «руки», разговаривать.

В «Аватаре» человеческие существа не могут дышать воздухом Пандоры. Они принимают форму генетически модифицированных гибридов с местным населением на'ви и называются аватарами. Люди управляют этими аватарами с помощью технологии, связывающей человеческое сознание с телом такого гибрида-аватара, а его тело теперь существует как тело на'ви. Соответственно, если у Джейка в человеческой ипостаси не работают ноги, то в качестве аватара он может и ходить, и бегать.

Джейк, в индуистском понимании, нашел новое воплощение, стал новой личностью, с новыми особенностями, в новом обществе. С человеческой точки зрения подразумевается, что он снизошел с более высокой ступени, как божество снисходит до физической формы, когда воплощается. Тем не менее в ходе дальнейших событий земляне оказываются менее просвещенной формой, тогда как на'ви более гармоничны, высокоразвиты и объединены друг с другом.

В «Аватаре» есть еще одно имя собственное, пробуждающее подтекстовые значения, – это Пандора, название планеты. Многим из нас вспомнится ящик Пандоры и сам миф о Пандоре, открывшей ларец, из которого разлетелись по миру всевозможные напасти. Таким образом, под этим названием должно скрываться нечто безобидное и прелестное с виду, но чреватое непредвиденными трагическими последствиями. Проникновение в недра Пандоры сулит новые возможности Джейку, но может обернуться трагическими последствиями для людей. Герой встает перед выбором – открывать ли сей ящик, а если да, то чью сторону принять: людей, которые собираются завоевывать и уничтожать, или на'ви, настроенных сохранять и оберегать. В древнегреческом мифе, после того как из ящика Пандоры разлетелись все беды, на дне осталась только надежда.

Подобные аллюзии могут возникать интуитивно. Нередко бывает и наоборот – название придумывается в процессе углубленной работы над черновыми вариантами, когда автор постепенно насыщает текст подтекстом.

## Разбор на примере. «Двойная страховка»

В 1930–1940-х годах в Голливуде существовал кодекс производства фильмов, или кодекс Хейса, на соответствие которому проверялись содержание и сценарии фильмов. Перебор с обнаженной натурой, разврат, внебрачные связи, чрезмерная демонстрация страсти друг к другу – и фильм рисковал остаться неснятым или (будучи все-таки снятым) не выйти на экраны. Соответственно, если автор не хотел отказываться от любовной линии, все неплатоническое приходилось прятать в подтекст.

Одним из самых успешных фильмов того периода в жанре «нуар» стала «Двойная страховка». Сценарий был представлен в отдел соответствия голливудскому кодексу производства в 1935 году, но одобрения дождался лишь через восемь лет. От съемок в этом «мрачном фильме о супружеской измене, убийстве, предательстве и мошенничестве, главными героями которого выступают роковая женщина и продажный страховой агент»<sup>2</sup>, отказались несколько знаменитых актеров, в том числе Алан Лэдд и Джордж Рафт.

В начале фильма мы видим стремительно несущуюся машину, которой приходится затормозить на светофоре, когда загорается сигнал «стоп». Вот и Уолтеру Неффу из Тихоокеанской страховой компании не мешало бы остановиться. Но он не останавливается. Он знакомится с Филлис Дитрихсон, приехав продлевать страховой договор на машину ее мужа. Филлис в одном полотенце выходит на лестницу и спрашивает: «Чего вы хотите?» В современном кино какой-нибудь Джеймс Бонд ответил бы предложением снять полотенце. Но на дворе 1944 год, поэтому Нефф изъясняется так: «[Срок страховки истек пятнадцатого] Только представьте, что будет, если кто-то вас помнет, пока вы не прикрыты».

Позже он говорит Филлис: «У меня найдется для вас кое-что заманчивое». Заманчивое действительно нашлось, но застраховать себя полностью преступникам все же не удастся.

Филлис предлагает Неффу зайти около половины девятого, когда муж будет дома и с ним можно будет переговорить насчет продления договора.

ФИЛЛИС: Вам ведь не терпелось с ним побеседовать?

УОЛТЕР: Да, было дело, но я начинаю расставаться с этой идеей. Если вы понимаете, о чем я.

ФИЛЛИС: В нашем штате существует скоростной режим, мистер Нефф. Сорок пять миль в час.

УОЛТЕР: А сколько я выжал, офицер?

ФИЛЛИС: Около девяноста.

УОЛТЕР: Тогда, наверное, вы должны выписать мне штраф.

ФИЛЛИС: Предположим, на первый раз я ограничусь предупреждением.

УОЛТЕР: Предположим, это не поможет?

ФИЛЛИС: Предположим, придется ударить вас по рукам.

УОЛТЕР: Предположим, я тогда разревусь у вас на плече?

ФИЛЛИС: Предположим, вы разреветесь на плече у моего мужа?

Провожая Неффа к выходу, Филлис говорит: «Не уверена, что понимаю, к чему вы клоните». И Уолтер отвечает: «Не уверен, что вы не уверены».

Поразмыслив над истинным смыслом его слов, Филлис предлагает ему вернуться в четверг в половине четвертого, а не завтра в половине девятого. У горничной оказывается выходной. «Раз у горничной выходной, может быть, я смогу быть чем-нибудь полезен?» – предлагает Уолтер.

---

<sup>2</sup> Из анонса, сделанного Робертом Осборном перед показом «Двойной страховки» на канале TCM. – Прим. авт.

На случай, если Уолтер не улавливает намеков и не понимает, насколько она несчастлива в браке, Филлис сообщает:

ФИЛЛИС: Иногда мы сидим тут и за целый вечер даже парой слов не обменяемся. Я тогда просто вяжу.

Очередь Уолтера намекать:

УОЛТЕР: Со мной вам не придется вязать.

ФИЛЛИС: Правда?

УОЛТЕР: Ручаюсь вашей жизнью.

На случай, если она не понимает, что он догадывается о направлении ее мыслей, Уолтер заявляет открытым текстом: «Вы хотите от него избавиться».

Какое-то время спустя Филлис вкрадчивым тоном выражает пожелание: «Я хочу, чтобы вы были добры со мной». И наконец оба переходят к открытому тексту и говорят: «Ты сводишь меня с ума».

Несколько раз они используют выражение «как надо» (straight), хотя на самом деле все далеко не так. Филлис говорит: «Все, как ты предлагаешь, все как надо». «Все будет как надо для нас обоих», – заверяет она позже.

«Все будет как надо», – говорит Уолтер Лоле, падчерице Филлис.

Лола улавливает подтекст и догадывается, что ее отца убила Филлис. Как? Считывает знаки.

ЛОЛА: Что делала Филлис за два дня до того, как он вывалился из поезда? Она стояла у себя в комнате перед зеркалом в черной шляпке и прикалывала к ней черную вуалетку. Как будто ей не терпелось увидеть, как она будет смотреться...

В конце Уолтер и Филлис стреляют друг в друга, ясно давая всем понять: страховка не сработала!

## Упражнения и вопросы для обсуждения

**1.** Возьмите сцену из своего сценария, где, на ваш взгляд, хорошо введен подтекст. Разбейте лист на две колонки – «текст» и «подтекст». Или можете прописывать подтекст под текстом, как у меня в примерах. Если подтекста не обнаруживается, перепишите сцену заново. Есть ли в этой сцене приемы из перечисленных в этой главе, которые вы использовали интуитивно? Можно ли использовать какие-то еще?

**2.** Посмотрите несколько фильмов, насыщенных подтекстом: «На исходе дня», «Обыкновенные люди», «Красота по-американски», какой-нибудь из фильмов Хичкока. Просмотрев эпизод, остановите фильм и подумайте: «Что здесь происходит на самом деле? Как выражен подтекст?»

**3.** Посмотрите фильм «Двойная страховка» целиком и выделите слова, которые указывают на развитие отношений между главными героями.

**4.** Посмотрите какие-нибудь из своих любимых телесериалов и найдите в них примеры подтекста. Хорошо подойдут «Убийство на пляже», «Убийство», «Миссис Брэдли», «Во все тяжкие», «Карточный домик», «Друзья», «Аббатство Даунтон», «Леди-детектив мисс Фрайни Фишер» – то есть такие, где многое скрывается и не договаривается. Вслушивайтесь в подтекст в ситкомах и телефильмах. Какие приемы используются для указания на его наличие?

**5.** Если вы любите Шекспира – виртуоза подтекста, прочитайте пьесы «Гамлет», «Король Лир» или «Отелло» и подчеркните все места, где приемом вкрапления подтекстовых намеков служит выбор слов.

## **4. Игра с аналогией**

Аналогия используется крайне редко, хотя этот прием дает прекрасную возможность разъяснить туманно выраженную в тексте идею или отсылку, проведя параллель с чем-то нам хорошо понятным.

## Сравнение

Самая простая разновидность аналогии – сравнение. Это обороты со словами «как» или «словно», указывающие на сходство. Персонаж может заявить, что начальник полиции «вцепился мертвой хваткой, как питбуль». Расчет на то, что зритель знает питбулей как свирепых, упрямых псов, которые действительно будут сжимать челюсти на горле или конечности жертвы до последнего. Иногда можно обойтись и без сравнительных союзов. Так, персонаж говорит о начальнике полиции: «Майерс – тот еще питбуль». Мы знаем, что на самом деле он человек, а не пес, сравнение подразумевается.

В песне «Роза» (The Rose) любовь – это река, бритва, голод, цветок, сердце, сон и душа. Присмотревшись к тексту, вы увидите, что никаких «словно» там нет, сравнение обходится без них.

Если персонаж говорит: «Наша любовь – как роза в цвету», у нас рождаются ассоциации. Новообретенная любовь свежа, как едва распустившаяся роза; зарождение любви, как зарождение весны; роза в каплях росы, как любовь невинная, юношеская. Сравнительный оборот позволяет не ограничиваться банальным «мы поняли, что любим друг друга» – он тянет за собой цепь ассоциаций, и мы получаем возможность заглянуть глубже.

Авторы стараются искать аналогии, с одной стороны, оригинальные, не затертые, а с другой – достаточно общеизвестные, понятные зрителю. Если сравнить начальника полиции со шнауцером, а не с питбулем, зрителю может оказаться сложновато припомнить, чем славятся шнауцеры. Или, предположим, вы сравниваете кого-то с пуделем. Образ пуделя, скорее всего, возникнет у зрителя сразу, но у одних это будет образ избалованной комнатной собачки, а у других – умного циркового пса.

Многие великие писатели используют образы природы, чтобы расширить представление о персонаже. Можно сравнить человека с ветром, имея в виду, что он переменчив и порывист. Ему не сидится на месте, он может быть ветреным в отношениях или оказаться болтливым, бросать слова на ветер. Кстати, официальное прозвище Чикаго – Город ветров – относится вовсе не к погоде, а к местным политикам, которые «сотрясают воздух».

Персонаж может быть похож на бурю – темпераментный, непредсказуемый, неистовый.

Персонажи бывают безмятежные, как летний день; крепкие, как скала; стремительные, как газель; могут парить в вышине, как орлы, а могут порхать, как колибри. Они могут быть неуклюжими, как медведи, или невинными, как ягнята, которых ведут на бойню. Аналогия с ягнятами таит в себе и другие ассоциации: занимающиеся разведением овец знают, что животное при забое не издает ни звука. Именно эта аналогия была использована в фильме «Молчание ягнят».

Какое-то время назад моя подруга работала на ферме, и одну из овец пришлось забить из-за травмы. По словам подруги, настолько безропотно принимаемую смерть видеть жутко. Прямо противоположный пример – свиньи: свинья, когда ее режут, кричит, как младенец, и это тоже жутко. И тот и другой образ вполне подойдут для сценария фильма ужасов.

В «Крестном отце – 2» Кей признается своему мужу Майклу, что выкидыша у нее не было – она сделала аборт. «Вот и с нашим браком то же самое», – добавляет она. Ассоциаций здесь возникает множество – их брак уничтожен, оборван, загублен преступной деятельностью Майкла; Кей могла называть проблемы в их супружеской жизни «выкидышем», тогда как на самом деле за ними стояло нечто иное. Возможны ассоциации с убийством, уничтожением – ведь именно в этом состояла деятельность Майкла, которая теперь аукнулась ему в семейной жизни. Чем больше ассоциаций рождает аналогия, тем полнокровнее получается диалог.

## Разбор на примере. «Игра на понижение»

Если на свете существует темный лес, в котором теряется большинство из нас, то это финансы, особенно акции с облигациями, закладные, плавающие ставки, субстандартные кредиты или обеспеченные долговые облигации. И тем не менее одним из номинантов на «Оскар» в 2015 году оказался фильм «Игра на понижение», посвященный именно таким темам, от которых у нас стекленеют глаза.

Как же удалось сделать его понятным зрителю? С помощью аналогий. Фильм изобилует сравнениями, аналогиями, визуальными метафорами, помогающими нам разобраться, как несколько коррумпированных биржевых торговцев манипулируют миром финансов. В фильме использован почти весь арсенал приемов, помогающих зрителю понять все то, что выходит за рамки общеизвестного.

Ситуацию, сложившуюся после того, как лопаются кредитные и ипотечные пузыри, персонажи комментируют через сравнение: «Как будто в Средневековье вернулись». Цитата на экране гласит: «Истина – она как поэзия, а большинство людей поэзию не переваривают».

Визуальные метафоры уподобляют одни вещи другим. Что значит делать ставку против ипотечного рынка? Это как трясти бюстом на танцполе (и мы видим красоток, извивающихся в танце), или как ребенок, который просит денег у родителей (нам показывают маленького мальчика), или как пачки денег, или как шикарная вечеринка (визуальный ряд соответствует).

Что такое «шортить облигации», играть на понижение? Это зрителю разъяснит между глотками шампанского прекрасная Марго Робби, принимающая ванну с пеной в шикарном особняке с видом на океан. Она начинает открытым текстом: «Он хочет шортить облигации, то есть делать ставку против рынка». Но визуальный ряд показывает подтекст. О чем говорит нам ванна с пеной и шампанское? О роскоши и богатстве. О жизни на широкую ногу. О том, что человек утопает в мириадах воздушных пузырьков, которые лопаются без следа!

Что такое обеспеченные долговые обязательства (CDO)? Не разобравшись, сложно следить за сюжетом, поэтому про CDO нам объяснит шеф-повар Энтони Бурден<sup>3</sup> с помощью наглядной аналогии: повар заказывает рыбу в пятницу, а блюдо из нее готовит в воскресенье. Но «часть свежей рыбы осталась непроданной». Слова «как» и «как будто» в этом сравнении не используются, это действительно скорее аналогия, а не сравнение. Я вставлю сравнительные союзы в скобках, и мы убедимся, что параллели в его реплике присутствуют. «Вся непроданная рыба – это (как) облигации с рейтингом трипл-би. <...> Я беру все эти паршивые непроданные облигации и пускаю на рыбный суп. Это уже новое, свежее блюдо, а не рыба с душком, и все за милую душу уплетают палтуса трехдневной давности. Это (так же, как с) CDO».

Потом нам сообщают, что ответственные за эти CDO словно «уснули за рулем» и машина вот-вот врежется.

Нам говорят, что жилищный рынок – (словно) мыльный пузырь, а звон денег, которые можно заработать на его крахе, – (будто) сладчайшая музыка. И мы видим хористок в белом, исполняющих рок-н-ролл. А затем нам показывают, как персонажи в медицинских масках спускаются по эскалатору среди толп людей. Визуальный ряд намекает, что вся эта порочная жизнь дурно пахнет и заразна.

Когда Марк Баум, управляющий хеджевым фондом, приходит к сотруднице рейтингового агентства Standard & Poor побеседовать о происходящем, она встречает его в медицинских очках с толстыми затемненными стеклами: у нее расширены зрачки после приема у офтальмолога. Это визуальная метафора означает, что сотрудница не видит дальше собственного носа и закрывает глаза на происходящее.

---

<sup>3</sup> Американский шеф-повар, телеведущий и писатель. – *Прим ред.*

Бен, бывший торговец ценными бумагами и один из немногих сохранивших принципы, отвечает на звонок, но долго разговаривать не может, потому что ему нужно ехать на колониоскопию. Скоро все выйдет наружу.

Большинство героев фильма едут в Лас-Вегас на Американский форум по секьюритизации<sup>4</sup>. Закадровая музыка, сопровождающая их прибытие, – мелодия из «Призрака оперы», где ключевыми мотивами выступают скрытность, интрига, соблазн. Позже персонажи развлекаются стрельбой в тире по мишеням с портретом Усамы бен Ладена. «Хорошие» парни борются с террористами (плохими парнями), играя против рынка.

Еще одно понятие, необходимое, чтобы следить за сюжетом, – синтетические CDO. Понятие сложное. Закадровый голос начинает разъяснение с аналогии: «Если ипотечные облигации были спичкой, а CDO – тряпкой, смоченной в керосине, то синтетические CDO – это атомная бомба, над кнопкой которой держит палец пьяный президент».

Если эта аналогия недостаточно доходчива, у доктора Ричарда Талера, основоположника поведенческой экономики, и мировой поп-звезды Селены Гомес имеется еще одна, более развернутая. Они сравнивают синтетические CDO со ставками на чужие расклады в покере. У игрока явная полоса везения, вполне возможно, что он и дальше будет выигрывать. Те карты, что сейчас у него на руках, – это одна ипотечная облигация. Для Селены вероятность выигрыша составляет 87 %, у нее полоса везения, и «собравшимся вокруг игрового стола тоже хочется поучаствовать».

Талер сравнивает сложившуюся ситуацию с серией побед в баскетболе, которая тоже имеет все шансы продолжиться. Мы видим в углу экрана анимированный рисунок – мяч влетает в корзину. Женщина в толпе зевает за спиной Селены делает ставку на то, что Селена выигрывает. Ее соседка в свою очередь делает ставку на эту ставку. Остальные тоже делают ставки на выигрыш Селены или на выигрыш тех, кто сделал на нее ставки. Вот эти ставки на ставки других и есть синтетическая часть CDO.

Когда Майкл Бьюрри (еще один управляющий хеджевым фондом, начавший играть против рынка) нервничает или, если дела плохи, он в наушниках отрывается на барабанной установке – это визуальная метафора попытки «забить на все».

У начальницы Марка, Кэти, сообщающей, что пузырь рынка жилой недвижимости лопнул, на лацкане пиджака приколоты брошь в виде стрекозы. Символических значений у стрекозы много, и довольно разных: это и легкомыслие, и умение сокрушить жертву, и способность меняться (благодаря превращению личинки в стрекозу), и быстротечность ее жизненного цикла. Иногда она символизирует благополучие и самореализацию. В шведском фольклоре стрекозы прилетают взвешивать злые души. Все эти ассоциации мог иметь в виду сценарист, а может, идея пришла в голову актрисе или художнику по костюмам, решавшим, какой брошью – в виде бабочки, комара, шмеля, лошади, собаки, кошки – лучше подкрепить аналогию.

Когда кризис уже в полном разгаре, мы видим спортзал, где люди крутят педали велотренажеров – это движение в никуда. Так и многим инвесторам тоже теперь некуда податься. Нам показывают массовый исход участников с конференции по рынку жилой недвижимости – они словно «бегут с корабля». Нам демонстрируют беспорядок, оставленный в офисах закрывающихся корпораций: все разбросано, словно ураган пронесся.

Все это заранее предугадывает Бен, говоря: «Вы поставили против американской экономики. Если мы правы, люди лишатся домов, потеряют работу, пенсионные накопления, пенсии. Для банков люди всего лишь цифры». В конце фильма мы видим наглядное доказательство правоты Бена: на случай, если мы вдруг упустили подтекст – проблему коррупции на всех уровнях, – нам выводят на экран статистику. «Пропали пять триллионов долларов. Восемь

---

<sup>4</sup> Секьюритизация – финансирование активов при помощи выпуска ценных бумаг. – *Прим. ред.*

миллионов человек остались без работы. Шесть миллионов потеряли жилье. И это только в США».

## Упражнения и вопросы для обсуждения

**1.** Посмотрите фильм «Игра на понижение» и найдите другие аналогии помимо упомянутых в разборе. Обсудите значение таких образов, как «ванна с пеной», «игровой стол» и т. п. Наберется ли у вас двадцать-тридцать ассоциативных отзвуков, объясняющих, почему автор выбрал именно такие аналогии? Сможете ли вы придумать другие аналогии для объяснения явлений из мира CDO?

**2.** Посмотрите фильм «Титаник». Попробуйте найти аналогии, подобные той, где Роза стоит на носу корабля, раскинув руки, «как парящая птица». Поищите такие аналогии, где задействован сам лайнер. Кроме того, поищите аналогии, построенные на противопоставлении высших и низших слоев общества.

**3.** Посмотрите какой-нибудь из своих любимых фильмов и наметьте места, где можно было бы вставить аналогии – вербальное сравнение или даже визуальное.

**4.** Посмотрите на собственный сценарий: нет ли возможности придать ему глубину и объем с помощью аналогий?

**5.** Прислушивайтесь к сравнениям в чужой речи. Сравнения часто возникают в разговорах о погоде, в описаниях людей. Обращайте внимание на речь подростков, она пестрит сравнениями из разряда «ну это – типа как...».

## 5. Любовь мерцает между строк

«Свидания – это подтекст, а семейная жизнь – текст», – говорит психотерапевт доктор Рейчел Бэллон.

Когда отношения – любые – только начинаются, мы еще не в курсе всех тонкостей, сигналов, особенностей речи, наличия или отсутствия коммуникационных навыков своего избранника. Мы с готовностью верим видимым обещаниям, мы ищем скрытый смысл в каждом слове, в каждом взгляде, даже если его там нет. Сориентироваться во всем этом мы в основном и пытаемся на начальном этапе.

Классный парень, с которым вы недавно познакомились, не звонит (хотя обещал). Как это понимать? Вы ему не нужны, он уехал по делам, лежит в больнице, умер? Когда парень наконец объявляется и вы предлагаете ему подняться к вам на чашечку кофе, и вы и он знаете, что кофе – лишь предлог.

В первые месяцы ухаживания мы часто не понимаем, где скрытый смысл, можно ли доверять сказанному, что происходит на самом деле и как это отразится на совместном будущем. Все зависит от истолкования, и подтекст мы нередко истолковываем неправильно.

Ваша подруга полна восторга: «Мы влюбились моментально. Это была классическая любовь с первого взгляда. Мы родственные души!» Но вы в эту идиллию не очень-то верите, потому что подруга виснет у бойфренда на руке, все ее романы – это «любовь с первого взгляда», а еще этот новый парень похож на ее отца.

Вот ухажер предлагает своей прелестной спутнице за ужином в ресторане: «Заказывай что хочешь. Плачу я». Но когда она заказывает дорогущий стейк, по нахмуренному лбу и возникшей отчужденности ухажера становится понятно, что девушка перешла некую грань и такая неумеренность его настораживает.

Одна подруга говорит другой: «Нет-нет, меня совершенно не напрягает, что ты встречаешься с моим бывшим – все в порядке». Может, и так. Если тут есть подтекст, он рано или поздно даст о себе знать.

При этом у бывшего может обнаружиться собственный подтекст. Когда-то я начала встречаться с молодым человеком, который до этого, как выяснилось, ухаживал за моей новой подругой. Услышав об их совместном прошлом, я спросила, нормально ли она относится к нашим с ним встречам. Но когда молодой человек узнал, что я обсуждала с ней наши отношения и она теперь в курсе, он рассвирепел. А я растерялась.

Я стала думать, в чем тут дело. Наши с ним свидания пока можно было по пальцам пересчитать – то есть заинтересованность с его стороны я уже видела, а в его характере пока не разобралась. Его вывело из себя, что я в принципе знакома с Кэрл. Мой внутренний «детектор подтекста» начал все это пережевывать. Возможно, молодого человека уязвило, что Кэрл не тоскует по нему и ей все равно, с кем он теперь встречается. Он ведет себя достаточно сдержанно, скрытно, он явно собственник и, кажется, не питает ко мне глубоких чувств. Не сказать, чтобы он обрывал мне телефон. О свиданиях мы договаривались буквально в последнюю минуту. Иногда он бывал резок. Все это, наконец, сложилось у меня в единую картину, к счастью достаточно ясную. Мы продержались около пяти свиданий. Более чуткому «детектору подтекста» хватило бы и двух.

Хотя мы рассчитываем, что в супружеской жизни общение будет максимально открытым, правдивым, без недомолвок, множество браков просто пропитано подтекстом – тайны, двойное дно, эмоции, которые клокочат в глубине, но не находят выхода. Нередко в браке подтекст подразумевает подспудные страхи, возмущение и обиды, которые могут копиться десятилетиями, мечты, от которых приходится отказываться, – зачастую из-за семейных обязательств и

финансовых проблем. Все это может обернуться язвительностью тона и холодностью, будь то в разговорах, социальном общении или в постели.

## Флирт

Бывает флирт без подтекста. «Девушка, вы очень симпатичная! Можно с вами познакомиться?» – «Нет».

Но в большинстве случаев флирт содержит подтекст. Иногда именно в романтических и сексуальных заигрываниях мы улавливаем подтекст лучше всего. С главным героем фильма «Глубокий сон» Филиппом Марлоу флиртует большинство женских персонажей. Они намекают, внушают, вкладывают в свои слова двойной смысл. Даже водительница такси не может просто довезти Марлоу до места назначения – у нее еще кое-что на уме. На прощание она вручает ему визитку – с комментариями, в которых проглядывает подтекст.

ВОДИТЕЛЬНИЦА ТАКСИ: Если я вам еще понадобится, звоните.

МАРЛОУ: Днем или ночью?

ВОДИТЕЛЬНИЦА ТАКСИ: Лучше ночью. Днем я работаю.

Она дает ему визитку вовсе не для еще одной поездки. У нее на уме кое-что другое.

## Влечение

В большинстве случаев влечение персонажей друг к другу не вызывает сомнений ни у них самих, ни у зрителя. Оно выражено в тексте. Иногда влечение прячется в подтекст. Например, два персонажа вроде бы враждуют, но мы знаем, что на самом деле их тянет друг к другу. И если от них то и дело «летят искры», мы понимаем, что это накал чувств.

Иногда мы улавливаем смысл подтекста во взаимодействии двух людей, которых тянет друг к другу, даже если они говорят о чем угодно, только не о влечении. В фильме «Мне бы в небо» флирт начинается с того, что герои показывают друг другу коллекции своих кредитных карт – явная аллюзия на детское «покажи мне, тогда я покажу тебе».

Во многих фильмах с Джеймсом Бондом подтекст уже вплетен в диалог первой встречи персонажей, а потом (через обмен остроумными любезностями) и во все последующие. В ремейке «Казино “Рояль”» Джеймс Бонд знакомится с Веспер Линд в вагоне-ресторане. Она (разумеется) красавица. Ей поручено сотрудничать с ним для финансового обеспечения высоких ставок в предстоящей игре в покер. Диалог балансирует между текстом и подтекстом. Подтекстом обычно пропитывает свои реплики Бонд. В сцене, которая начинается, когда Веспер подсаживается за столик Бонда, я разбираю подтекст после каждой из реплик.

ВЕСПЕР: Я – ваши деньги.

Это прямое безапелляционное утверждение. Это текст. Веспер оглашает причину встречи – однако здесь не обходится без провокации. Она говорит не «я привезла деньги», а «я – ваши деньги», тем самым сразу переходя на личности, открывая Бонду лазейку в подтекст и возможность играть словами, чтобы этот подтекст расширять.

БОНД: До последнего пенни.

Джеймс моментально переводит диалог в подтекст. Да, девушка выглядит на миллион – до последнего пенни. Он не прочь исследовать всю сокровищницу. Бонда явно к ней тянет.

ВЕСПЕР: Казначейство согласилось финансировать вас.

Веспер возвращает разговор в плоскость текста. Для этого она и прибыла – разъяснить подробности. Она старается удержаться в деловых рамках и сохранять жесткий тон, но с Бондом такое не проходит. Подкрепляя свой текст действием, Веспер вручает Бонду визитку.

БОНД: (*рассматривая визитку*): Веспер? Родителей, наверное, за это не раз добрым словом помянули.

Джеймса текстом не ограничить. Отталкивается он от текста, от имени, но тут же вводит подтекст. Сперва он намекает на странность имени. «Вот ведь не повезло, наградили имечком», – подразумевают его слова. Но автор, в данном случае Ян Флеминг, при выборе имени думал в том числе и о его подтекстовом значении. Что такое Веспер? Это Венера, вечерняя звезда, вечер, а вечер вызывает самые разные ассоциации. В католической церкви *vespers* означает вечерню, хотя мы можем утверждать почти наверняка, что о религии Бонд в связи с Веспер не думает. Но вечер – это сумерки, когда все видится недостаточно четко или скрадывается, окутывается тайной. Так что имя говорящее.

Веспер продолжает изъясняться текстом – на счет Бонда переведены десять миллионов долларов, при необходимости возможно добавление еще пяти. Она уточняет меню, и партнеры приступают к ужину. Веспер явно сомневается, что Бонд способен гарантированно выиграть в покер. Она не уверена, что деньги в надежных руках. Бонд пытается показать, что игрой владеет.

БОНД: ...В покере просчитываешь не карты, а того, кто сидит напротив.

Он намекает, что просчитывает и ее, свою визави. Бонд продолжает демонстрировать знания, выдавая информацию в тексте и одновременно убеждая Веспер в своей компетентности через подтекст.

ВЕСПЕР: И вы умеете просчитывать.

Выглядит как текст, но Бонд улавливает и подтекстовый намек.

БОНД: Сарказм в вашем голосе я считать сумел.

Бонд в открытую заявляет, что подтекст – недоверие со стороны Веспер – не укрылся от него с самого начала.

ВЕСПЕР: Вот теперь я уверена, что наши деньги в надежных руках.

Он начинает ей нравиться. Наверное, можно даже немного расслабиться рядом с таким магнетическим мужчиной.

БОНД: Из чего я делаю вывод, что вы не особенно одобряете этот план действий.

Теперь Бонд улавливает другой подтекст – она не только ему не доверяет, она не верит в план как таковой. Мы этот подтекст могли и не распознать, а Бонд ухватывает, потому что видит людей насквозь. И разъясняет нам на случай, если мы упустили.

ВЕСПЕР: Значит, у вас есть план? Прекрасно. А то у меня сложилось впечатление, что мы вверяем миллионы долларов и сотни жизней прихотям фортуны. Что же еще вы просчитали?

Сарказм никуда не делся, но к нему что-то добавляется. Если бы Веспер хотела остаться в деловых рамках, она не стала бы дальше завлекать его провокационными личными вопросами. Может показаться, что она по-прежнему говорит о плане, но, скорее всего, нет. Не исключено, что она предлагает Бонду поделиться выводами о чем-то более личном. Она должна признать, что и ее к нему влечет. И, как будет видно из последних реплик в конце сцены, она успела за это время оценить его внешность и обаяние.

БОНД: Насчет вас?

Он правильно определяет подтекст в ее вопросе и выносит его в текст. Он смотрит на Веспер изучающе, наслаждаясь таким поворотом беседы.

БОНД: Ваша красота вам мешает. Вы опасаетесь, что к вам отнесутся несерьезно?

Теперь диалог развивается в личном русле. Бонд угадывает, что Веспер слишком старательно маскирует красоту строгой одеждой, прячет неуверенность за высокомерием – а еще она либо единственная дочь, либо сирота. Веспер угадывает, что Бонд учился в Оксфорде, но денег у него не водилось и он тоже сирота. Следом она подпускает еще одну шпильку:

ВЕСПЕР:... Женщины для вас – мимолетная забава, а не значимая цель, поэтому при всем вашем обаянии...

(АГА, ЗАМЕТИЛА!)

...МЕНЯ БУДУТ ЗАБОТИТЬ ПРАВИТЕЛЬСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА, А НЕ ВАШ ИДЕАЛЬНЫЙ УПРУГИЙ ЗАД.

БОНД: Вы заметили.

Да, мы тоже этот подтекст уловили. Она обратила внимание. Веспер влечет к Бонду, но она не хочет этому влечению поддаваться.

ВЕСПЕР:...Как вам барашек?

БОНД: Нежный. Жалко его.

Бонд сознает, что Веспер его сразила. В дальнейшем он, разумеется, влюбится в нее по-настоящему и будет воспринимать не как мимолетную забаву, а станет стремиться к ней всем сердцем.

## **Подтекст в сексуальных предпочтениях**

Иногда авторы фильма избегают открытых заявлений о сексуальных предпочтениях персонажей, особенно если они выходят за рамки нормы. В «Лолите» Гумберт Гумберт, хоть и притворяется, будто влюблен в мать Лолиты, на самом деле явно равнодушен к самой девочке. Его выдают косвенные намеки – в том числе беспокойство о том, что Лолита слишком много гуляет. Он ревнует, но делает вид, что лишь немного тревожится. И он действительно тревожится, что придется слишком долго ублажать вцепившуюся в него взрослую обольстительницу, дожидаясь, пока домой вернется Лолита.

Персонажам нетрадиционной ориентации бывает нелегко – в зависимости от контекста – эту ориентацию признать. В «Горбатой горе», где действие начинается в 1963 году, наглядно показано, как двое гомосексуалистов, зная отношение общества к меньшинствам, всеми силами скрывают свою ориентацию. После первой ночи, проведенной вдвоем, Эннис заявляет: «Я не гей!», хотя его эмоции и действия свидетельствуют об обратном.

## Двусмысленность

Двусмысленность – это один из простейших и поэтому самых заигранных способов донести подтекст до адресата. Слова напрямую связаны с ситуацией, но у них имеется и второе значение, относящееся к половым связям, определенным частям тела, естественным надобностям. Такие шутки зачастую выглядят по-детски, отсылая к тем временам, когда «нехорошие слова» использовать запрещалось, поэтому приходилось их маскировать.

Реагируют на такую шутку обычно хихиканьем, усмешкой, фырканьем («Ну кто же такое произносит вслух!»). Поэтому прием быстро скатывается в пошлость и используется в основном, чтобы шокировать зрителя.

В «Психо» Мэри говорит: «Выходные я проведу в постели», подразумевая, что устала и хочет отдохнуть. Кэссиди меняет смысл слов и заявляет: «О да, утети, перед которыми меркнет Лас-Вегас!»

Иногда двусмысленность используется как тайный код, понятный только части собеседников. Если родители думают заняться сексом после ужина, кто-то из них может сказать: «Жду не дожусь десерта». Дети прыгают от восторга в предвкушении мороженого, а родители перемигиваются, зная истинный смысл сказанного.

Однако, несмотря на то, что этот прием часто повторяется и довольно избит, существуют незатертые способы показать влечение и желание. Иногда двусмысленность в фильме или сериале используется с умом, без пошлости, зато с прицелом на лучшее раскрытие образа и исследование ситуации.

В фильме «Глубокий сон» Филипп Марлоу и миссис Ратледж разговаривают вроде бы о скачках, а на самом деле о сексуальном влечении друг к другу. Марлоу заканчивает расследование для отца миссис Ратледж, и, судя по всему, влечение детектива к дочери клиента оказывается взаимным с самого начала работы над делом.

РАТЛЕДЖ: Скажите, что вы обычно делаете, когда не работаете?

Кажется, она интересуется его досугом.

МАРЛОУ: Играю на скачках, развлекаюсь...

«Развлекаюсь» – тщательно подобранное слово, намек на то, что Марлоу не прочь поразвлечься и с ней.

РАТЛЕДЖ: Кстати, о лошадях. Я тоже люблю играть на скачках.

Марлоу не делал акцента на лошадях, а она делает. Чтобы он не подумал, будто она слишком доступна. У нее собственное представление о том, как все должно быть.

РАТЛЕДЖ: Но я предпочитаю сперва к ним присмотреться на разминке.

Тогда видно, кто с самого начала в лидерах, а кто вырывается вперед на финише. Определить... что заставляет их бежать.

Ему придется слегка побегать, чтобы ее получить. Если он не хочет трудиться или не тянет на лидера, делать ставку на успех отношений она не намерена.

РАТЛЕДЖ: Судя по всему, вы не любите, когда вас придерживают.

«Придерживать лошадь» означает притормаживать, не давать ей бежать в полную силу. Миссис Ратледж знает, что Марлоу не стоит пытаться обуздать.

РАТЛЕДЖ: Вы предпочитаете сразу вырваться вперед, лидировать, потом позволить себе слегка перевести дыхание перед финишной прямой и без помех финишировать.

Марлоу требуется определенная степень свободы. Он сам задает темп скачки и менять его бесполезно.

МАРЛОУ: Вы тоже не любите, когда вас придерживают.

РАТЛЕДЖ: Из всех, кого я знаю, это пока никому не удавалось. Есть предложения?

Она не то чтобы категорически против кого-то слушаться: просто она пока не встречала человека, чья опека ее бы устраивала.

МАРЛОУ: Мне сложно судить, пока я не видел вас на дистанции.

Им нужно еще какое-то время, чтобы понять, подходят ли они друг другу.

МАРЛОУ: В вас есть порода, но я не знаю, долго ли вы продержитесь.

Он любит породистых. Готова ли она бежать с ним?

РАТЛЕДЖ: Многое зависит от того, у кого в руках поводья...

То есть людям, которые норовят управлять отношениями, она обычно не позволяет управлять собой. Она не из тех, кто даст себя обуздывать, – но, оказывается, все зависит от того, кто подходит к ней с уздой. Некоторым она вполне готова подчиниться!

МАРЛОУ: Кое-что остается для меня загадкой.

РАТЛЕДЖ: Что служит для меня стимулом? ...Подскажу: сахар не поможет, уже пытались... Сладкие речи, вино, розы – нет, это все не действует!

МАРЛОУ: И кто же подсказал вам сманить меня сахарком с этого дела?

Они переходят к обсуждению дела и возвращаются в русло текста.

## Двойное дно

Иногда авторы используют слово с двумя разными значениями. И когда мы слышим его в тексте впервые, то (сознательно или неосознанно) воспринимаем его именно во втором значении.

В фильме «Лучше не бывает» сослуживицы Кэрол, официантки, предлагают одолжить ей денег на такси, чтобы доехать домой побыстрее и подготовиться к свиданию. Кэрол отвечает: «Я уже давно готова». Это значит, что свиданий у Кэрол давно не было. Позже она скажет Мелвину, что он «не готов», и будет права, поскольку ей-то известна разница между готовностью (настроением) и неготовностью.

То же самое слово используется в разных значениях в «Глубоком сне». Миссис Ратледж собирается сыграть в рулетку, а потом планирует доехать домой с Филиппом Марлоу. Перед тем как крутнуть рулетку, крупье спрашивает: «Вы готовы?» – и миссис Ратледж отвечает: «Да, готова». Ответ резонирует сразу на трех уровнях: она готова к вращению колеса. Она готова ехать с Марлоу. Она готова развивать подспудно зреющие отношения с Марлоу.

## На уме одно, на языке другое

Нередко подтекст раскрывается, когда персонаж говорит вроде бы об одном, но на самом деле имеет в виду нечто совсем иное. В фильме «На обочине» Майя и Майлз разговаривают о том, что они оба любят вино.

Майя спрашивает Майлза, почему ему нравится пино-нуар. Он начинает объяснять. На уровне текста речь идет о вине, однако у нас любовная сцена, а она работает на двух уровнях. Попробуйте в следующей реплике спроецировать сказанное Майлзом о пино-нуар на характер самого героя.

МАЙЯ: Почему именно пино-нуар?

МАЙЛЗ: Не знаю. Этот виноград трудно выращивать. Ты в курсе, да? Тонкокожий, чувствительный... Не боец, в отличие от каберне. Тот растет где угодно и выживет, даже если за ним не ухаживать. А пино нужна постоянная любовь и забота. Он растет в самых укромных уголках мира. И удастся только у самых терпеливых и заботливых виноделов. Лишь тот, кто не жалеет времени, чтобы узнать подлинный потенциал пино, даст ему раскрыться в полную силу. Его вкус – самый незабываемый, изумительный, возбуждающей, тонкий и древний на свете. Каберне тоже может и впечатлять, и вызывать восторг, но для меня это проза.

Майлз явно не хочет выглядеть прозаичным. Майе предлагается холить и лелеять его изумительную тонкую натуру.

Майя объясняет, что любит, «когда вино зреет».

МАЙЯ: Мне нравится думать о том, что в вине сохраняется жизнь, что оно живое... Мне нравится, как оно зреет... Бутылка вина в самом деле живая, вино в ней меняется, становится насыщеннее... пока не достигнет пика, и тогда начинается неуклонный и неизбежный упадок, и вот на пике вкус у него офигенный!

Майя чувствует, что Майлз «дозревает», но не уверена, что он поймет, когда можно будет воспользоваться открывшейся возможностью.

Она берет его за руку, давая понять, что момент настал, но Майлз не готов, поэтому он шепчет самое что ни на есть прозаическое: «А где здесь туалет?»

## **Разбор на примере. Сериал «Веселая компания», серия «Психопатология»**

В многосезонном сериале «Веселая компания» доктор Фрейзер Крейн, именитый бостонский психиатр и завсегдатай бара «Чирз», знакомится с доктором Лилит Стернин. К пятому сезону их антагонизм перерастает в любовь. Серия пропитана подтекстом и являет собой один из лучших известных мне примеров «вальсирования» между текстом и подтекстом.

В серии под названием «Психопатология» Фрейзера приглашают выступить в телепередаче, но, услышав, что дискутировать ему предстоит с доктором Стернин, он собирается отказаться. Он говорит, что терпеть ее не может, и большинство остальных завсегдатаев бара об этом знают, однако по мере развития событий серии мы понимаем, что все обстоит иначе.

Когда Фрейзер упоминает Лилит Стернин, Карла растолковывает подтекст. Она якобы догадывается, чем на самом деле продиктованы намерения Фрейзера.

**КАРЛА:** Не беретесь спорить с женщинами?

Фрейзер отвергает ее толкование.

**ФРЕЙЗЕР:** С женщинами – сколько угодно. Но не с айсбергом в юбке.

Эти ледяные серые глаза напротив и самодовольная усмешка – дискутировать с такой, нет, спасибо. Ногти стричь в блендере – и то приятнее будет.

И когда у нас не остается сомнений, что Фрейзер действительно не выносит доктора Стернин, Диана раскрывает истинный смысл его слов – подтекст, ускользнувший от всех остальных присутствующих в баре. И она, как всегда, оказывается права.

**ИАНА:** Ой...

Сэма, совершенно не умеющего читать подтекст, реакция Дианы приводит в недоумение.

**СЭМ:** Что такое?

**ИАНА:** Ты разве не видишь? Фрейзер влюбился...

Мы теряемся в догадках, что подтолкнуло ее к такому выводу, если слова Фрейзера явно это опровергают. Но Диана объясняет, почему именно такое толкование подтекста, по ее мнению, соответствует истине.

**ИАНА:** Ты забываешь, мы ведь с Фрейзером раньше были вместе. Я вижу, когда он влюблен. Не заметил разве, как у него раздуваются ноздри?

Ага, значит, она угадывает романтический интерес по едва заметному сокращению лицевых мышц. Хорошо, предположим, принимается, но все-таки нам нужны еще доказательства. Диана пытается объяснить Сэму, что человек может говорить одно, а думать или чувствовать другое.

**ИАНА:**... Ты же сам довольно часто демонстрируешь неприязнь ко мне, хотя мы оба знаем, как ты меня любишь.

На этом этапе мы еще не знаем, правильно ли истолковала подтекст Диана, однако впоследствии мы убедимся, что Диана в очередной раз оказалась права.

У Фрейзера же имеется другое толкование: иногда человек говорит ровно то, что думает или чувствует, и не везде нужно искать подтекст.

**ФРЕЙЗЕР:** Хочешь – верь, Сэм, хочешь – нет, но очень даже можно испытывать к кому-то враждебные чувства без всякой скрытой любви.

СЭМ: То есть мне можно ненавидеть Диану, и ничего кроме ненависти за этим стоять не будет?

ФРЕЙЗЕР: Сколько угодно.

Да, бывает так, что текст означает только текст и ничего кроме, но это не наш случай.

Лилит встречается с Фрейзером перед съемками и предлагает договориться насчет правил поведения на передаче. Он соглашается, поскольку у них явная вражда, очевидная всем, кроме Дианы. После ухода Фрейзера Диана раскрывает Лилит подтекст: по ее мнению, враждебностью Фрейзер лишь маскирует «глубокую тайную страсть». Лилит анализу Дианы тоже не верит. Диана вызывается помочь Лилит с прической и макияжем перед съемками: возможно, это даст ей некоторое преимущество на телеэкране. Получив согласие, Диана превращает Лилит в сногшибательную красавицу, и на Фрейзера это явно производит впечатление.

Лилит появляется в студии и усаживается рядом с ведущим, напротив Фрейзера. Фрейзеру остается только тарачиться во все глаза. Она выглядит великолепно, и он это видит.

Ведущий просит Фрейзера описать свои методы работы. Отвечая, Фрейзер явно думает о Лилит, а не о психотерапевтических приемах.

ФРЕЙЗЕР: Мой метод – погружение, поиск самого чувствительного места в психической защите. Я нахожу брешь и проникаю, глубже и глубже, в психику пациента, атакую ее снова, снова и снова, выпуская наконец на волю истину, спрятанную за иррациональным страхом.

Ведущий явно озадачен, но благодарит... с некоторой заминкой. Потом передает слово доктору Стернин. Она описывает свой подход. Как и у Фрейзера, речь у нее идет не совсем о психологии.

ЛИЛИТ: ...Возможно, метод доктора Крейна действует быстрее, однако медленный и методичный подход приносит большее удовлетворение. Нежным обращением с психикой удастся добиться более интенсивного выплеска эмоций, которые копятся все это время, пока не находят выход, и тогда зачастую пациент в буквальном смысле стонет от удовлетворения и восторга.

ФРЕЙЗЕР: Верно подмечено.

На случай, если мы не уловили скрытый смысл (что маловероятно), Сэм и Диана, смотря передачу в баре, постепенно прижимаются друг к другу, сплетают пальцы, обнимаются, краснея и приходя в возбуждение от этих передовых психотерапевтических методов. В конце передачи, пока ведущий диктует зрителям адрес, по которому можно получить запись текста, Фрейзер и Лилит откровенно заигрывают друг с другом.

Через некоторое время мы видим явно смущенного своим поведением Фрейзера, который говорит друзьям в баре:

ФРЕЙЗЕР: Одно утешение – эту передачу все равно никто не смотрит.

В этот момент кто-то из завсегдатаев, проходя мимо, бросает Фрейзеру: «Так держать, жеребец!» Судя по всему, от остальных посетителей бара, смотревших передачу, подтекст тоже не укрылся.

И все же Фрейзер не осознает всей силы своего влечения к Лилит. Когда она заходит в бар извиниться за поведение на передаче и, к обоим возвращается в прежний антагонизм, на помощь приходит Диана. Она просит у Лилит шпильку для волос, потому что у холодильника опять заклинило дверцу, то есть на самом деле она рассчитывает, что Фрейзер клюнет на распущенные волосы Лилит. Фрейзер клюет. Они с Лилит покидают бар вместе, направляясь в «изысканно отделанную квартиру» Фрейзера, чтобы сбросить оковы рациональности и дать волю животному началу, по крайней мере на какое-то время.

## Упражнения и вопросы для обсуждения

**1.** Какие слова в вашем сценарии выражают влечение? Можно ли что-то добавить, чтобы вызвать более сильный отклик и увеличить число ассоциаций? Если вам нужно выразить в сценарии сексуальное влечение, подумайте, как можно использовать реквизит, декорации, жесты. Насколько вам удастся отойти от «лобового» решения, не лишая при этом зрителя возможности уловить подтекст?

**2.** Посмотрите серию «Психопатология» из «Веселой компании». Сколько еще подтекста вам удастся там найти? (По моим прикидкам, там не менее двадцати мест для анализа.)

**3.** Какой реквизит используется в вашем сценарии? Можно ли что-то добавить для увеличения отклика и ассоциаций? Если вам нужно отразить в сценарии сексуальное влечение, подумайте, как можно использовать реквизит, декорации, жесты. Насколько вам удастся отойти от «лобовых» решений, не лишая при этом зрителя возможности улавливать суть?

**4.** Посмотрите фильмы, где персонажу приходится скрывать свою истинную сущность («Тутси», «Подозрительные лица», «Малавита», «Беглец», «Миссис Даутфайр», «Исчезнувшая», «Супермен», «Бэтмен», «Роксана», «Только ты», «Поездка в Америку», «27 свадеб», телесериал «Молодая»). Как в них выражается подтекст?

**5.** Посмотрите фильмы, где влечение приходится маскировать, прикрывать, отрицать («Предложение», «Тутси», «Любимец учителя», «Интимный разговор», большинство фильмов с Дорис Дэй). Как передается подтекст?

## 6. Поступки и жесты Помимо слов

Подтекст можно раскрывать через действия персонажей – будь то простые жесты или значимые для сюжета события. Жесты и поступки говорят правду, даже когда слова лгут.

В книгах мы узнаем правду о персонаже из его слов (при условии, что он не врёт) и действий (при условии, что он не притворяется), из того, как отзываются о персонаже остальные (отзывы не обязательно соответствуют истине), в довершение всего – из того, что нам сообщает рассказчик (если он надежный). Как правило, в книгах именно автор повествования раскрывает истину. Если истина недостаточно ясно прослеживается в словах и поступках персонажа, рассказчик может растолковать нам подтекст, иногда прерывая повествование, чтобы прояснить скрытый смысл.

В романе Джудит Гест «Обыкновенные люди» (Ordinary People) Конрад упрямо закрывается от психиатра, Бергера. Его настрой и эмоции видны даже в мельчайших жестах. «Конрад царапает ногтем большого пальца деревянный подлокотник». «Он сидит, ссутулившись в кресле, уставившись в пол». Бергер пытается «мягко расшевелить» Конрада: «Ну же, паренек, что-то ведь тебя гнетет». Определенно гнетет, но Конрад в этом не сознается.

– Ничего нового, ничего меня не гнетет. Я ничего не думаю. Ничего я не чувствую. – Он резко выпрямляется. – Мне нужно домой.

– Может быть, – кивает Бергер. – А чего именно ты не чувствуешь? Злости? Грусти? Ни одного вкуса из двадцати восьми?

«В его сознании медленно прорастает крохотное семечко. В больнице из него проклюнется росток, который потом распустит толстые блестящие листья с волокнистыми прожилками. Листьев будет прибавляться. Они будут лупить по нему, словно сжатые кулачки. Конрад крепче вцепляется в подлокотники. Ладоням мокро и липко. Он нервно облизывает губы. “Сколько сейчас времени?”»

Но ведь его явно что-то гнетет. «Ты сумасшедший?» – напирает Бергер.

«Нет!» – Бергер откидывается на спинку кресла. «А вот это ложь. Ты абсолютно не в себе. Тебе не нравится, когда на тебя давят, – так почему не попытаться с этим справиться?»

Романист описывает. Сценарист наводит фокус. В фильме «Обыкновенные люди» Конрад, а потом Кэлвин сидят не в деревянном кресле, а в мягком. Конрад перекидывает ногу через подлокотник, Кэлвин ковыряет обивку.

В фильме все приходится раскрывать через слова, звуки и визуальный ряд. Даже если закадровый голос расскажет нам правду, мы не поверим, пока не получим визуальное подтверждение.

## Следите за жестами и движениями

Если мы не знаем, где же правда, можно присмотреться к жестам и движениям персонажа. В книге мы прочтем, например: «Она изящно подхватывает носовой платок», или «Он тщательно чистит пистолет», или «Он откидывается на спину и устремляет взгляд к звездам». Бывает, что мимолетный жест красноречивее затянутого действия. Истина часто кроется в деталях.

Иногда действия откровенно противоречат словам. В «Тени сомнения» дядю Чарли разыскивает детектив. И хотя появление сыщика вроде бы оставляет дядю Чарли равнодушным, жесты выдают его тревогу: «Дядя Чарли <...> комкает салфетку в кулаке».

Дядя Чарли начинает «откручивать проволоку с бутылочного горлышка <...> уверенными точными движениями», как будто душил кого-то, что не раз проделывал в прошлом.

Позже, придя с племянницей в бар, дядя Чарли «берет одну бумажную салфетку за другой, комкает и бросает на пол».

Напряжение нарастает. Дядя Чарли уже не так невозмутим.

Жест бывает неосознанным. Если бы дядя Чарли отдавал себе отчет в своих действиях, то мог бы сдержаться. Собственно, когда племянница обращает внимание на скомканные салфетки, дядя Чарли, опомнившись, перестает их комкать.

Иногда сложно понять, преднамерен ли тот или иной жест персонажа. Осознанно он поступает или нет?

По сценарию Эмме Ньютон, сестре дяди Чарли, сейчас хотелось бы побольше внимания со стороны мужа. Готовясь ко сну, она «пробегаёт кончиками пальцев по шее, потом слегка расстегивает ворот ночной сорочки <...> снимает абажур с ночника. В более ярком свете она выглядит почти девушкой – на губах ее играет счастливая улыбка».

Потом Эмма пытается привлечь внимание мужа к своей внешности словами. Если жесты не действуют, может, подействует предметный разговор.

МИССИС НЬЮТОН: Бернам-стрит, 46 <...> Первая красавица в районе.

Я была первой красавицей района.

Подтекст заставляет нас задаться вопросом «почему?». Зачем ей сейчас понадобилось вернуться в прошлое? «А, понятно, – догадываемся мы. – Она хочет, чтобы муж заметил, какая она хорошенькая, какая она сексуальная, и откликнулся». В открытую она этого не говорит, но из общего контекста все ясно. И она явно прекрасно понимает, что делает.

Когда подразумевается подтекст, у нас возникают вопросы. Мы становимся похожи на детектива, на собаку, упоенно вгрызающуюся в кость – то есть в назревший вопрос, – и выясняем, что кроется за словами и действиями.

В «Дороге перемен» Эйприл вроде бы смиряется с отменой переезда в Париж. Ее мечты разбиты. Ей нужно принять случившееся и остаться хорошей женой. Пора завтракать. Что она должна приготовить на завтрак, чтобы подтекст не остался незамеченным? Добьемся ли мы нужных ассоциаций, если она приготовит оладьи, киш или кукурузные хлопья? Вряд ли.

И тогда вам приходит в голову мысль насчет яиц. Эйприл беременна, но ребенка не хочет. Она спрашивает Фрэнка, поджарить глазунью или болтунью. Вы продумываете ассоциации с поджариванием. Возможно, у Эйприл уже мозги плавятся от всего происходящего. А возможно, это просто метафора, без лишней драматической нагрузки. Фрэнк выбирает болтунью, тем самым открывая дополнительный простор для подтекста: в их супружеской жизни тоже все смешалось и взбаламучено. Кроме того, его выбор дает Эйприл повод взбивать яйца лихо-радочно и ожесточенно, что никак не вяжется с маской «счастливой домохозяйки», которую она нацепила.

В книге говорится: «Вскоре они вместе сидели за столом, изредка обращаясь один к другому с вежливой просьбой передать тост или масло»<sup>5</sup>. Но жесты и движения опровергают эту идиллическую картину.

Ее омлет остался нетронутым, и кофейная чашка слегка дрожала в руке, но в целом она выглядела абсолютно спокойной.

– Я подумала, тебе надо хорошенько поесть. Ведь сегодня ответственный день. Заседание с Поллоком?

– Да, верно.

Надо же, не забыла!

Беседа на житейские темы продолжается. Да, возник момент, когда «горло перехватило, – Фрэнк чуть не заплакал, но сдержался».

– В смысле, завтрак классный. – Он заморгал. – Наверное, лучший завтрак в моей жизни, правда.

– Спасибо, я рада. Мне тоже понравилось.

Разве теперь можно уйти, ничего не сказав? Они шли к двери, и Фрэнк перебирал варианты: «Я ужасно сожалею о вчерашнем», или «Я очень тебя люблю», или как? Или лучше не рисковать, не начинать все заново? Замявшись, он повернулся к жене, рот его жалко скривился:

– Значит... я тебе не противен, нет?

Конечно, нет. Все приличия соблюдены – а потом Эйприл убивает себя, пытаясь прервать беременность.

---

<sup>5</sup> Здесь и далее цит. по: Йейтс Р. Дорога перемен. – М.: Азбука, 2012. – Прим. пер.

## Язык тела

Какое-то время назад одной моей подруге нравился ее сослуживец, но как он к ней относится, она не знала. Они были просто знакомы, на свидания не ходили. Поскольку я тоже была с ним знакома и мы обе думали, что, может, его нужно просто подтолкнуть, она пригласила его на дружеский ужин: кроме нее там были мы с мужем и еще несколько приятелей. Мы все знали о ее интересе и гадали, получит ли она после этого ужина приглашение на свидание. Когда сослуживец ушел (в числе первых), оставшиеся принялись обсуждать, сложится у них с подругой или нет. Мой муж, всегда хорошо разбиравшийся в людях, сказал с почти стопроцентной уверенностью: «Нет, на свидание тебя не позовут». На вопрос подруги почему, муж сослался на подтекст языка телодвижений. «Ты заметила, когда вы сидели рядом, его плечи были развернуты в противоположную от тебя сторону, ноги скрещены и тоже развернуты – он от тебя отгораживался. Да, он был любезен и дружелюбен, но интереса к тебе не испытывает». Питер оказался прав. Наша подруга потом благополучно вышла замуж за другого – того, кто от нее не отгораживался.

Подтекст окружает нас повсюду. Нам нужно учиться видеть скрытое за словами и считать язык тела как в жизни, так и в кино. Что на самом деле означают те или иные движения и жесты? На Олимпиаде 2010 года на золото в мужском фигурном катании претендовали двое – россиянин Евгений Плющенко и американец Эван Лайсачек. Плющенко один из немногих прыгал четыре оборота, но у Лайсачека была более сложная хореография и, по мнению многих комментаторов, больше артистизма. Когда оценка Эвана оказалась на 1,86 балла выше, Евгений явно разозлился – собственно, все российские болельщики пришли в ярость, поскольку считали, что золото по праву должно было достаться России. Как Плющенко продемонстрировал негодование? Языком тела. Когда объявили золотого медалиста, Плющенко резко удалился. При подъеме на пьедестал он совершил нечто из ряда вон выходящее: сперва взобрался на верхнюю ступень пьедестала почета и только потом спустился оттуда на свое второе место. Несмотря на улыбку, вроде бы превращающую все в шутку, Евгений явно не шутил – он считал, что по справедливости ему должно принадлежать первое место, и именно там желал стоять.

Где еще мы наблюдаем подтекст? Если женщина то и дело приоткрывает декольте или расстегивает верхнюю пуговицу блузки, ищите поблизости мужчину. Конечно, если дело происходит в тропиках и вокруг ни души, может, женщине всего-навсего жарко и она пытается хоть как-то охладиться.

Иногда люди в разговоре прикрывают рот рукой. Что за этим скрывается – неуверенность? На самом деле они вовсе не хотят, чтобы их слушали? Или сомневаются в своих словах?

Допустим, женщина скрещивает руки или ноги. Хотя она утверждает, что открыта для отношений, мы понимаем, что она закрывается. Или, наоборот, женщина игриво закидывает ногу на ногу, как в «Основном инстинкте», поддразнивая присутствующих мужчин.

Одна моя подруга рассказывала, что ее брат по дороге в школу шел шагов на пять впереди братьев и сестер, демонстрируя желание в буквальном смысле оторваться от семьи. Дальнейшая его жизнь этот подтекст подтвердила.

Иногда, незадолго до самоубийства, человек либо берет оружие в руки, либо чистит, либо смотрит на него. И хотя он может отрицать суицидальные намерения, подтекст прослеживается явно. Язык тела подсказывает, что дела плохи и опасность не надуманная.

Опасность может грозить и окружающим. Если оружие нацелено на вас, лучше не считать это розыгрышем, воздержаться от джеймсбондовских шуток и не верить никаким усыпляющим бдительность репликам того, кто в вас целится. Вы можете просто не дожить до следующего удобного случая поупражняться в чтении подтекста.

Иногда за показными действиями кроются внутренние перемены. В фильме «Лучше не бывает» Мелвин всегда ходит в одно и то же «свое» кафе в одно и то же время, садится за один и тот же столик, который обслуживает одна и та же официантка. Однако, начав постепенно меняться как личность, Мелвин пересаживается за другой столик. И это простейшее действие подсказывает нам, что с ним происходит. Мелвин объясняет пересадку тем, что так удобнее приглядывать через дверь за собакой, оставленной на улице. Но если копнуть глубже, мы увидим: «Он сделал крошечный шаг к тому, чтобы изменить свою жизнь!» За сменой столика кроется нечто большее, чем просто необходимость сменить точку обзора.

Именно так мы поступаем и в реальной жизни. Предпочитаем один столик другому, потому что там лучше обзор, можно смотреть телевизор или, наоборот, там уютный интимный уголок со свечами. И метрдотелю мы обычно сообщаем свои пожелания как есть, без подтекста: «О, у вас здесь такой чудесный вид! Можно нам столик у окна, чтобы любоваться римскими холмами?» (Это если мы действительно в Риме. В противном случае подтекст будет связан с галлюцинациями и расстройством психики.)

Или, скажем, муж сообщает метрдотелю: «У нас сегодня годовщина свадьбы, поэтому нам бы хотелось за тот романтический столик в углу, с приглушенным светом и свечами». Никакого подтекста – если только муж не планирует, воспользовавшись интимным полумраком, незаметно подсыпать жене яду в бокал, чтобы потом унаследовать ее состояние.

Или, предположим, вы говорите метрдотелю: «Мне бы туда, где посветлее, я поработаю, пока ем. У меня завтра важная встреча, не успеваю подготовиться». И это, возможно, правда, если только на самом деле вы не надеетесь привлечь внимание симпатичного мужчины без обручального кольца, устроившегося как раз наискосок от этого хорошо освещенного столика. Вы усаживаетесь туда, где можно, в буквальном смысле слова, предстать в самом выгодном для себя свете, украдкой снимаете под столом и прячете в сумочку обручальное кольцо, отодвигаете рабочие бумаги, крутите в пальцах почти допитый бокал вина, явно не возражая, чтобы его наполнили снова, и время от времени встречаетесь глазами с объектом интереса. Надеясь, что он заметит. Если подтекст сыграет, подошедший официант сообщит, что гость вон за тем столиком хотел бы угостить вас вином. Вы согласитесь, кивком пригласите мужчину присесть рядом, скажете, что просто хотели его поблагодарить (прекрасно зная, что все далеко не так «просто»). Дальше подтекст будет разворачиваться в соответствии с вашими дальнейшими планами.

## **Обращайте внимание на темпоритм**

О положении дел можно многое узнать по темпоритму, в котором человек действует. Он торопится? Он энергичен? Или, наоборот, ползет как черепаха? Подтекст может проявляться в скорости – повышенной, если человек хочет побыстрее с чем-нибудь разделаться или от чего-то бежит. Он может делать все медленно из желания кого-то проконтролировать. Может растягивать удовольствие и смаковать каждое мгновение. Если его что-то гнетет, он может плестись понуро, опустив голову и не поднимая глаз.

В 1993 году мы с двумя подругами отправились во Францию в недельный конный поход. Одна из подруг, Кэрол, отлично разбиралась в людях. Руководитель нашей группы, Поль, крутил роман с туристкой из Германии, которая была с ним в первый день и предполагала вновь пересечься с группой в четверг, и мы понимали, что вечер она проведет с нами, а ночь, судя по всему, с ним. Подъезжая верхом к очередной гостинице, мы знали, что она уже будет его там ждать. И она действительно ждала. Но вечером я заметила, что, в отличие от девушки, принарядившейся и явно льнувшей к Полю, тот питает к ней не самые горячие чувства. Под конец вечера Кэрол растолковала нам подтекст. «Вы заметили – чем ближе к гостинице, тем медленнее ехал Поль? Обычно лошади прибавляют шаг, почуяв впереди отдых и корм, а Поль нас явно притормаживал, пока мы совсем улитками не поползли. Он не горел желанием с ней встретиться. Это она за ним бежит. Заметили, как нарядилась? Единственная из нас в платье, да еще таком непростом. Весь ужин сидела, повернувшись к Полю, а он отводил глаза и отворачивался».

«Мне ее жаль, – добавила Кэрол, – дело безнадежное, а она, может, этого еще не поняла».

После ее отъезда мы все почувствовали, что Поль расслабился. И как многие, кому хоть раз довелось побывать в схожей ситуации, мы гадали, долго ли девушка будет оставаться глухой к подтексту.

## Учитывайте привычки

Поведение нередко завязано на привычки – зачастую вредные. Случается, что привычки обусловлены психическим заболеванием. Герой фильма «Лучше не бывает» Мелвин страдает обсессивно-компульсивным расстройством: чтобы почувствовать себя в относительной безопасности, ему нужно открыть и закрыть дверной замок не меньше пяти раз, он выкидывает свои кишасшие микробами перчатки и моет руки двумя видами мыла. Его жесты и действия соотносятся с поведением, характерным для страдающих таким расстройством, поэтому текст это расстройство лишь подтверждает. Но у поступков Мелвина есть и подтекстовый уровень. Автор не зря выбрал именно такое заболевание – это метафора нежелания Мелвина ни с кем соприкасаться. Ему не нужны чужие микробы. Он защищается и отгораживается от окружающих, он избегает отношений. Далее по ходу сюжета Мелвин отказывается от перчаток и в конце концов целует Кэрол, выдавая этими несвойственными ему жестами, решениями и поступками внутреннее преобразование.

Есть люди, которые хронически опаздывают. Предположим, ваша подруга, опоздав на праздник, извиняется и объясняет, что попала в пробку, образовавшуюся из-за аварии на 110-м шоссе. И действительно, вы потом слышите про эту аварию в новостях. Вы знаете, что подруга обычно пунктуальна, текст подтверждает ее слова, и вы ей верите. Но иногда у опоздания имеется подтекст. В фильме «На обочине» Майлз, проспав дольше, чем планировал, выезжает за своим другом Джеком, с которым они собрались в путешествие по винодельческим районам. Мы прекрасно видим, как Майлз свободно катит по шоссе – никаких пробок, что для Калифорнии редкость. Но свое опоздание он сваливает именно на пробки, которых, как нам известно, не было. Вот тут-то мы и попадаем в область подтекста. Почему Майлз врёт? Причин несколько. Майлз – парень, который вообще не отличается кристальной честностью. Чуть позже он стащит деньги у своей матери, подтверждая черту характера, уже подмеченную нами, когда он врал Джеку. Он не хочет признавать, что в жизни у него раздраз и что пьянство и неумение встать вовремя сигнализируют о его глубинных проблемах. А еще он не любит, когда его обвиняют.

Подтекст у опозданий бывает разный. Скажем, ребенок не хочет признаваться, что не умеет определять время по часам. Или, допустим, человек опаздывает намеренно, чтобы эффектно обставить свое появление и оказаться в центре внимания. А может, ему просто плевать на чужое время и распорядок и он прибудет, когда ему лично это удобно. Не исключены и культурные особенности – предположим, он просто представитель такой культуры, которая живет не по часам. Не стоит сбрасывать со счетов и вероятность настоящей психологической проблемы – катастрофической неорганизованности. У меня была знакомая, которая в принципе никуда не попадала вовремя. Однажды она против обыкновения прибыла слишком рано и так от этого разнервничалась, что вынуждена была несколько раз объехать вокруг квартала – иначе опоздать не получалось. Она не удерживалась ни на одной работе, предъявляла завышенные требования к мужчинам, могла заявить что-то вроде: «Я выхожу замуж – думаю, месяца через два, не позже. Я просто еще не встретила жениха. Но замуж выйду!» Как это понимать, я даже не представляла, но прекрасно знала, что здесь есть подтекст.

Вот человек барабанит пальцами по столу – может, от нетерпения, а может, перед вами барабанщик, который репетирует сбивку. Один из героев «Игры на понижение» – трейдер и по совместительству барабанщик – за барабанной установкой разряжается и снимает напряжение от неудовлетворенности обстоятельствами.

Кто-то скрипит во сне зубами (как отец в «Обществе мертвых поэтов»), из чего следует, что на самом деле человек вовсе не так уравновешен и собран, как кажется на первый взгляд.

В «Обществе мертвых поэтов» этот скрип зубами выдает, насколько отец переживает из-за размолвки с сыном. И не успокаивается даже во сне.

Шейн – герой одноименного фильма и книги – всегда садится спиной к стене. Что это значит? Ему нужно видеть дверь на случай, если в помещение ворвется стрелок. Демонстративная попытка настоять на этом ритуале (когда, к удивлению родных, он усаживается в кресло Джо) только усиливает подтекст.

В фильме «Джонни Д.» Джон Диллинджер заходит в гостиничный номер, вынимает пистолет, открывает окно и задергивает шторы. Зачем? Чтобы обезопасить себя. Чтобы его не было видно через окно, а сам он имел возможность услышать, если кто-то вздумает к нему подобраться. Так он застраховывается от неожиданностей.

Кто-то носит амулеты, «счастливые» носки, «счастливую» шляпу. Это может быть что-то совсем банальное – кулон в виде клевера, который одна подруга дарит второй «на удачу», и та, посмеявшись, надевает, забавы ради. Но и в этом поступке может таиться подтекст. Нередко у амулета есть предыстория – скажем, это подарок покойного отца, и подтекст раскрывается, когда персонаж говорит: «Когда ношу, всегда вспоминаю папу». За этими простыми репликами свои подводные течения. Кроме того, ношение амулета может означать, что женщина сомневается в своих силах, боится не справиться сама и потому нуждается в «поддержке».

Предыстория есть у большинства наших привычек. Эти предыстории, а значит, и сами поступки будут отличаться в зависимости от того, был человек в семье, скажем, любимым сыном или белой вороной. Выясняя, как складывались у персонажа отношения с родней или с другими людьми, мы обычно и добираемся до подтекста.

В фильме «Иметь и не иметь» какой-то мужчина дает Худышке пощечину, и Стив догадывается о подтексте по реакции девушки на удар. Стиву яснее становится значительная часть ее биографии, где побои, судя по всему, были не редкостью. Почему? Да потому, что девушка даже не моргнула, когда ее ударили.

## Решения и выбор

Как человек решает поступить и что это решение означает? Довольно часто мы догадываемся об истинной подоплеке событий по тому, какой выбор делают персонажи – будь то главные или второстепенные. В фильме «Мне бы в небо» Райан решает поехать на свадьбу младшей сестры, с которой, похоже, давно не виделся. Выбор явно для него нехарактерный, судя по словам сестры о том, что он годами их не навещал. Родные счастливы принять его на свадьбе, но для них это неожиданность. Мало того – Райан вызывается сопровождать сестру к алтарю. Но выбор сделан без него: почетную обязанность – за отсутствием отца и вечным отсутствием Райана, который по логике следующий кандидат на эту роль, – уже взял на себя дядя жениха. Едва уловимое огорчение во взгляде Райана говорит о том, что он понимает свое место (точнее, потерю места) в семье, как понимаем это и мы, зрители.

Мимика и жесты, сопровождающие решения героев, сообщают нам, что стоит за ними, и нередко выявляют важные моменты в трансформации персонажа.

## Упражнения и вопросы для обсуждения

**1.** Какие привычки вы подмечали у окружающих? Болтать ногами? Накручивать волосы на палец? Грызть ногти? Метаться взглядом по комнате? Ощущаете ли вы, что у этой нервозности имеется подтекст? Что это? Тревога? Страх?

**2.** Составьте список привычек, замеченных в фильмах. Может, персонаж скрипит зубами («Общество мертвых поэтов», «На исходе дня»)? Ходит туда-сюда? Щелкает канцелярской резинкой («Презумпция невиновности»)? Жует жвачку? О чем эти привычки говорят?

**3.** Каким жестом вы обозначите удивление? Потрясение? Страх? Может, в жестах или мимике персонажа будет нечто противоречивое и это противоречие выдаст правду – например, он изображает испуг, но какая-то часть его тела при этом абсолютно спокойна? А может, он, наоборот, притворяется невозмутимым, чтобы сохранить лицо?

**4.** Выберите три фильма-драмы, снятые по роману или повести, такие как «В спальне», «Ледяной ветер», «Исчезнувшая», «Бруклин», «Побег из Шоушенка», или из числа своих любимых. Поищите подсказки на происходящее «в глубине».

**5.** Напишите сцену, где слова говорят одно, а действия – прямо противоположное.

## **7. Образы и метафоры**

### **То, что вы видите, еще не все**

В фильмах и книгах смысл раскрывается через образы, а не только с помощью слов, жестов и поступков. Воспринимаемый нами визуальный образ вызывает – при наличии в нем подтекста – подсознательные ассоциации. И тогда визуальный ряд становится не просто иллюстрацией – он влечет за собой широчайший спектр смыслов и эмоций.

В знаменитой сцене ужина из «Тома Джонса», когда Том и любвеобильная красотка вгрызаются в бедро индейки, мы знаем, что на самом деле за этой алчностью скрывается их вожделение друг к другу. В фильме «Пианино», когда Бейнс, раздевшись, вытирает пыль с фортепиано, мы понимаем, что он не уборкой занимается, а представляет себе, как ласкает Аду. Эти образы и действия подсказывают нам, что происходит на самом деле.

## Время года, атмосферные явления, время суток

Даже если ночь действительно темная и ненастная, в большинстве случаев за этим клишированным образом прячется дополнительный смысл. В детстве темные и ненастные ночи наверняка вызывали у нас беспокойство. Мы боялись грозы и до сих пор помним этот страх. Для создания подтекста автору достаточно лишь пробудить ассоциации, которые связаны с этим образом у многих из нас.

Когда нам показывают грозовую ночь, у нас возникает ощущение близкой опасности. С помощью атмосферных явлений автор обозначает какие-то подспудные, глубинные процессы. Если он хочет сказать нам, что опасности нет, он выберет тихую, ясную ночь. Если же ему нужно натолкнуть нас на мысли о чуде и волшебстве, возможно, он покажет нам падающую звезду и залитую лунным светом тропинку, по которой бежит ребенок или скачет какое-то прелестное существо, похожее на эльфа.

В шекспировских пьесах непогода знаменует бурю, разыгравшуюся в душе у персонажа. «Дуй, ветер! Дуй, пока не лопнут щеки! Лей, дождь, как из ведра!» – бушует король Лир, своей яростью вторя свирепой стихии. Дождь в фильме «Сомнение» намекает на тучи, сгущающиеся в отношениях между отцом Флинном и сестрой Элоизой. В самом начале «Острова проклятых» капитан судна, везущего Тедди Дэниелса на остров, говорит: «Будет буря!» Конечно! И дальше в фильме будет много самых разных бурь. В фарсовой кинокомедии «Аэроплан!» самолет, который должен сесть в Чикаго несмотря на скосившее пассажиров и пилотов пищевое отравление, попадает в грозу. Дело дрянь: гром гремит, молнии сверкают, ливень хлещет. Кажется, что сесть в таких условиях просто невозможно. Но самолет, конечно же, садится!

В сценарии «Психо», когда Мэрион уезжает из города с похищенными деньгами, есть такая ремарка: «В темном небе, с фоном которого почти сливается и потом словно исчезает в нем автомобиль, чувствуется что-то зловещее». Зловещее небо намекает на душевное состояние Мэрион, убегаящей с деньгами. Визуальная метафора подчеркнута в сценарии словом «исчезает»: Мэрион исчезнет в темноте, и ее сложно будет отыскать. Гроза надвигается и в «Трамвае “Желание”» параллельно с растущим накалом страсти между Стэнли Ковальски и Бланш Дюбуа.

Пелена дождя может означать, что нам не удастся ничего толком разглядеть и мы бредем под ливнем вслепую. Дождь может нести очищение, смывать все плохое. Иногда он символизирует слезы, которые не в силах пролить персонаж. В «Английском пациенте» дождь идет, когда заканчивается война. Он смывает прошлое. Английского пациента вытаскивают на носилках наружу, чтобы он почувствовал освежающие струи дождя, который поит и питает землю и уносит с собой все лишения военных лет. Смеясь и ликуя, все несколько раз обегает с героем на носилках вокруг пруда, то есть присутствующий в сцене подтекст подкреплён настроением персонажей.

О настроении и смысле происходящего в фильме можно судить и по времени года. Когда происходит действие? Весной, когда все в цвету, поют птицы, все такое юное и жизнерадостное, как зарождающаяся любовь? Или на дворе осень – время перемен и тоски по утраченным чувствам? А может, лето – жаркое, как страсть, охватившая любовников?

В «Обществе мертвых поэтов» Нил совершает самоубийство зимой. Мы слышим раскат грома. Ночь. Нил уже холодный труп. Падает снег, укрывает землю, как и отец Нила, который скрывал свою причастность к его самоубийству, чтобы свалить вину на Китинга. Читатель воспринимает метафору в тексте, зритель – на экране, и в обоих случаях они еще глубже погружаются в повествование. Связь возникает на интуитивном, «утробном» уровне и влияет на зрителя безо всяких слов.

Действие «Обыкновенных людей» начинается осенью: вроде бы для Конрада это новый учебный год, чистая страница, однако опадающие листья навевают грусть. Осень – это Хэллоуин, когда в человеческий мир проникает всякая нечисть. Затем наступает черед подготовки к Рождеству, которое должно быть веселым и радостным, но все совсем не так. Зимой уходит из жизни Бет – как раз тогда, когда каждый готов начать все сызнова.

В «Крестном отце – 2» Майкл возвращается домой, когда большинство конкурентов уже мертвы, у жены был выкидыш (на самом деле аборт), его брат оказался предателем. Зима. Все детские игрушки во дворе покрыты снегом: качели, машинка сына. Все замерло, все неподвижно. Майкл говорит: «Времена меняются» – и они действительно меняются, но пока еще все подспудом.

Бывает, что автору нужен контраст, например смерть в разгар весны, когда все только расцветает. Жизнь продолжается несмотря ни на что. Автор может выбрать временем смерти персонажа осень, переходный период, пору увядания, когда пик расцвета в природе позади и все движется к гибели. Или, предположим, смерть случается летом, когда вокруг жизнь бьет ключом и повсюду веселье, и мы видим, чего лишаются умирающий и собравшиеся вокруг смертного одра.

В какое время суток происходит действие в вашей сцене? На заре нового дня, сулящего радужные перспективы? В кромешном мраке, где творятся темные дела? В жаркий полдень? Перед ужином во время коктейля? Глухой жуткой ночью? Ночная тьма и яркий солнечный день рожают у нас абсолютно разные ассоциации.

Закат может ассоциироваться с романтической историей или угасанием красок дня, с тоской по несбывшемуся или с переходом ко всему тому, что творится под покровом ночи.

Закаты в фильмах вызывают разные ассоциации, в зависимости от визуального ряда и от контекста. В «Унесенных ветром» именно на закате Скарлетт вытаскивает морковку из истощенной пыльной земли и клянется больше никогда не голодать. И ей как-то удается переломить ситуацию. Кажется, что это конец, а на самом деле – начало пути к новой цели.

В фильме «Бейб» поросенка в конце концов соглашаются признать овчаркой. Закат в этой сцене очень похож на закат в «Унесенных ветром» (возможно, намеренная режиссерская задумка). Прекрасный день на исходе, Бейб полон решимости. Если вы смотрели «Унесенных ветром» и визуальный ряд вызвал задуманные ассоциации, то вы понимаете, что дальше герою предстоит испытания.

Закат как образ превратился в клише, потому что уже перегружен ассоциациями. Мы слишком часто видим его в фильмах. Если в кадре закат, нам обычно уже все понятно. И тем не менее, несмотря на избитость и затасканность, этот подтекст остается подтекстом, поскольку мы воспринимаем его не буквально. Мы знаем, что это образ, и означает он нечто большее, чем окончание дня.

Глубинным смыслом может обладать любая подробность, но тут необходима осторожность. Автор должен следить, чтобы эти подробности в сценарии не возникали случайно и связь образа с общей идеей не выглядела поверхностной.

Образ может быть шаблонным – влюбленные, бредущие по берегу моря на закате, или первый поцелуй на фоне буйного цветения. У визуального ряда есть смысл, и автору нужно этот смысл продумывать, стремиться к образам свежим и ярким.

## Создание контекста

С помощью визуального ряда автор создает контекст. Где происходит действие? Что это за место? Какие ассоциации должны у нас появиться по замыслу автора, когда созданный им мир начнет разворачиваться перед нашими глазами?

Где происходит первая сцена – на открытом пространстве, на просторе, в лугах, в большом поместье, на море? Или в пространстве замкнутом, в четырех стенах – дома, в тюрьме, в кабинете, в театре? Что сообщает место действия о сюжете и психологии персонажей?

В «Тени сомнения» Хичкока дядя Чарли ведет племянницу в «душный прокуренный» бар. Почему? Спектр потенциальных подтекстов в таком пространстве достаточно широк, но, когда мы видим эту сцену в фильме или читаем сценарий, одни варианты подтекста реализуются, а другие нет. Дядя Чарли кажется человеком приличным, однако племянницу ведет в заведение, которое приличным не назовешь. У нас может закрасться подозрение, что дядя Чарли отъявленный мерзавец и будет приставать к девушке, но ни в сценарии, ни в фильме на такую вероятность указаний нет. Возможно, он ведет ее в этот бар, чтобы девушка ощутила, что не так уж искушена в жизни, как думает, и поняла, как плохо она знает реальную жизнь. Дядя Чарли боится, что племянница догадывается насчет убийств, а если так – пусть осознает, насколько ее суждения о жизни и людях расходятся с действительностью. Из происходящего в этой сцене можно заключить, что такая мотивация у дяди Чарли действительно присутствует. Он разговаривает с племянницей как с несмышленищем.

ДЯДЯ ЧАРЛИ: Ты, значит, чего-то наслушалась? То есть ты теперь такая умная девочка, которой кое-что известно. Но ты пока мало в чем смыслишь.

Слова «девочка» и «ты пока мало в чем смыслишь» отражают его отношение. Однако затем он пробует сменить тактику и, наоборот, подчеркнуть, что племянница уже достаточно взрослая и хорошо все понимает: люди совершают ошибки, но эти ошибки не ее ума дело.

ДЯДЯ ЧАРЛИ: ...И если тебе обо мне что-то наговорили, надеюсь, у тебя хватит ума не обращать внимания.

Дядя Чарли переключается с одного подтекста на другой, пытается воздействовать на племянницу любыми способами, лишь бы она не угадала, а главное – не выдала правду о нем. Прокуренный бар играет ему на руку потому, что это такое темное место для взрослых, к которым он якобы и причисляет Чарли-младшую.

И в «Посланнике», и в «Повелителе бури» есть сцены в продуктовом магазине. Продуктовый магазин – это быт, обычные житейские дела. Все то, чего нет на войне. В «Повелителе бури» поход в магазин побуждает персонажа вернуться на войну, где можно умереть в любой момент, но есть четко обозначенные обязанности и он знает, что ему делать.

Тюремная камера в «Молчании ягнят» дает нам немало сведений о Ганнибале Лекторе. Согласно описанию, там «немногочисленная прикрученная к полу мебель, много книг в мягких обложках и газет. На стенах мастерски выполненные подробные рисунки – в основном городские европейские пейзажи углем или восковыми мелками».

Судя по книгам и рисункам, Лектору хочется быть где-то в другом месте, то есть выбраться отсюда. Кроме того, мы догадываемся, что он образован и много путешествовал. У него есть художественные способности. И этот адский замес в одном персонаже – художник и людоед – порождает у зрителя суеверный ужас от его злодеяний.

Иногда мы чувствуем, что место действия «нагружено» подтекстом, и подозреваем подвох, но какое-то время, прежде чем подтекст проявится, автор держит нас в неведении. Стратегия действенная, особенно если мы и вправду пытаемся разгадать интригу, а не просто недоумеваем. Действие «Бесславных ублюдков» начинается на идиллической французской ферме.

Мы видим машины вдалеке. Они приближаются. Приезжает нацистский офицер с солдатами. Все вежливы и учтивы, садятся за стол, разговаривают, пьют. Вроде бы все прекрасно, но что-то здесьстораживает. Несмотря на учтивость немецкого офицера, мы чувствуем угрозу по отношению к фермеру и его дочерям. Подтекст насыщенный. Ощущается что-то гнетущее, скрытность, недосказанность. «Что здесь творится? – гадаем мы. – Что-то ведь происходит?» И только потом нам открывается подтекст: в подвале дома хозяева прячут еврейскую семью. Вот теперь, когда нам показывают этих людей и мы осознаем подлинный смысл происходящего, подтекст становится текстом.

## Создание яркого визуального образа

Нередко визуальная метафора проходит через весь фильм, снова и снова напоминая нам, в чем подлинный смысл истории. «Шоколад», «Как вода для шоколада» или «Пир Бабетты» повествуют не только о еде, но о любви, о жизни и ее ценностях. Даже праздничная трапеза, демонстрируемая Скруджу в «Рождественской истории», – это метафора жизненного пира, которого Скрудж себя лишает.

Иногда визуальная метафора просто раскрывает нам значение происходящего. Из фильма «На Западном фронте без перемен» мы помним знаменитый кадр с растоптанным в грязи цветком. Именно это и делает война – топчет и уничтожает все прекрасное.

Снос или строительство дома в фильме может знаменовать рост или деградацию персонажа. В картине «Жизнь как дом» в постройке дома воплощается физическое угасание Джорджа Монро от смертельной болезни – и в то же время она отражает его духовное рождение.

Иногда контекстом служит исторический период, к которому относятся события. В «Белой ленте» действие происходит в канун Первой мировой войны, и велосипед символизирует неумолимую поступь новой эпохи.

В «Новых временах» часы напоминают о беге времени и происходящих переменах. О наступлении перемен говорит и закрытие кинотеатра в «Последнем киносеансе». В «Гладиаторе» Максимус гладит пшеничные колосья, шагая через поле. Смех детей вдалеке олицетворяет для него дом, по которому он тоскует и который надеется отвоевать.

В «Лестнице Иакова», когда Джейкоб принимает факт собственной смерти, его ведет вверх по лестнице сын, погибший несколькими годами ранее. Уход в сияние на вершине лестницы означает вознесение души к свету Господа. Кроме того, этот образ вызывает в памяти библейскую лестницу Иакова, ведущую на небеса, к Богу. У кого-то могут возникнуть ассоциации с Джеком и бобовым стеблем из народной английской сказки и еще одной лестницей, ведущей к богатству и благу.

Источником ассоциаций с теми или иными предметами и визуальными образами нам служат жизненный опыт и впечатления, так же как и коллективное бессознательное. С годами предметы и образы обрастают дополнительными смыслами, и авторы могут пользоваться ими, чтобы пробудить у зрителя нужные ассоциации.

## Звуковые метафоры

Некоторые фильмы получают известность благодаря звуковым метафорам. Да, гудок паровоза может просто возвещать о прибытии поезда, но в определенном контексте этот гудок вызывает ощущение одиночества, наводит на мысли о дальних странствиях или о безденежье, вынуждающем путешествовать на товарняках. Прислушайтесь к паровозным гудкам в «Поезде на Юму» или «Ровно в полдень» – там от них исходят угроза и страх. В фильме «На пути к славе» (история Вуди Гатри) паровозные гудки поют о скитаниях героя, о бедности, о безнадежности и одиночестве.

В одной из начальных сцен «Челюстей» Крисси – девушка, на которую в первые же минуты фильма нападает акула, – отправляется плавать. И когда она отплывает от берега, на ближайшем бакене звенит колокол. На поверхностном уровне это просто колокол, но звон у него похоронный. Этот звон усиливает напряжение в сцене и предвещает трагический исход.

В начале «Острова проклятых», когда судно подходит к острову, в музыке слышатся звуки, похожие на сигналы туманного горна, предупреждающего об опасности. Такие горны обычно используют, когда судно заблудилось в тумане, – вполне подходящая метафора для проблем, с которыми столкнутся герои фильма.

В «Операции “Валькирия”» Штауффенберг ставит пластинку с записью «Полета валькирий» – великим вагнеровским произведением, олицетворяющим триумф, победу, завоевание. Но музыка эта звучит во время бомбардировки, которая контрастирует с победным крещендо. Судя по всему, добиться победы будет нелегко, что подтверждает и осыпающаяся под бравурные аккорды штукатурка.

Тот же аккомпанемент используется в фильме «Апокалипсис сегодня», когда вертолеты проходят на бреющем полете над волнами, а на земле уже рвутся напалмовые бомбы. Вертолетчики уверены в своей недостижимости и кажутся себе небожителями, но они глубоко заблуждаются.

В фильме «В порту» обыгрывается воркование голубей. О голубях в этой картине и о том, как они указывают на подтекст, рассуждает Девора Катлер-Рубенштейн в своей книге «Основная идея. Как писать сценарии короткометражек» (What's the Big Idea? Writing Shorts).

Терри Маллой разводит голубей – при этом сам он «подсадная утка» (в английском языке «подсадной голубь», stool pigeon). На протяжении всего фильма голуби перекликаются с сюжетом и персонажем. Хлопанье крыльев символизирует желанную для главного героя свободу – об этом же говорят и крики чаек, пикирующих в воду. Когда Маллой разговаривает с любимой, голуби нежно воркуют. Когда он сталкивается с громилами, у голубей начинается переполох. Маллой добывает себе пропитание сбором утиля, он вынужден подбирать крохи, просыпанные другими. Пойманный в силки отношений с бандой, он ждет подачки, как и его ручные голуби.

Иногда подсказки насчет подтекста можно услышать в музыкальном сопровождении, дающем «камертон» для верной реакции на происходящее в фильме. В «Бонни и Клайде» первые ограбления идут под бодрую жизнерадостную музыку – дескать, это всего лишь проказы, никто на самом деле не страдает. Но ограбления продолжаются, музыки меньше, и она становится все мрачнее.

В «Посланнике» мы слышим мелодию «Дома на просторах» (Home on the Range)<sup>6</sup> трижды. Сперва она доносится из фургончика с мороженым: мы слышим ее вдалеке, после того

---

<sup>6</sup> Классическая ковбойская песня, неофициальный гимн американского Запада, на стихи Брюстера Хигли, написанные в

как главные герои приносят скорбную весть родне погибшего в бою. Музыка резко диссонирует с трагедией и горем, пережитыми персонажами в предыдущей сцене.

В следующий раз герои поют в машине, и мы знаем, что не все у них радостно, да и настоящего дома у них нет. В третий раз мелодия звучит сопровождением к финальным титрам. «Дом на просторах» – это песня о благополучии, о тех местах, где «небо не хмурится». В фильме небо хмурится и тучи сгущаются постоянно, и остается неясным, что же такое дом для этих людей.

Когда вы работаете над звуком в сценарии, не пренебрегайте простыми звуками, которые могут обогатить вашу историю, либо добавив дополнительный штрих (как бакен в «Челюстях»), либо создав контраст с основной темой («Не бей копытом»), углубляя ее с помощью контрапункта.

## Метафоры и реквизит

Предметы, как разъяснил нам Фрейд, часто несут глубинные ассоциации. Нож можно использовать по прямому назначению – для нарезки продуктов, но в то же время он может быть угрозой, потенциальным орудием убийства, предостережением – в зависимости от того, как с ним обращаются.

Веревка может просто служить реквизитом, чтобы привязать лошадь, и не означать ничего большего – просто полезная вещь. А может быть намеком на приближение толпы линчевателей. Веревка может символизировать плен, потерю свободы. Это может быть узда, в которой пытаются удержать животное или человека. Все эти образы обогащают фильм, уточняя основную тему и пробуждая дополнительные эмоции – страх, беспокойство, сочувствие.

И в хичкоковском «Психо», и в «Правилах виноделов» существуют перечни предписаний, которые сообщают нам что-то независимо от того, соблюдает их персонаж или нет. В «Психо» правила поведения на зеркале в гостиничном номере зритель видит в первой же сцене. Однако это история о том, как много правил будет нарушено. В «Правилах виноделов» перечень предписаний висит на стене.

Зеркала в фильмах нередко наделяются особым смыслом – отражают нашу собственную жизнь или оказываются окном в другую реальность. В «Психо» в комнате есть комод с зеркалом, однако, надевая сережки, Мэрион, согласно ремарке, «не удосуживается или не хочет взглянуть на себя в зеркало». В данном случае убогая обстановка олицетворяет убожество ее жизни. Нежелание смотреть в зеркало подчеркивает унижительность любовной истории для Мэрион и в то же время ее стремление сохранить хоть какое-то достоинство.

Кроме того, зеркала могут указывать на противоположность характеров или, наоборот, на их сходство, то есть двое могут быть зеркальным отражением, копией друг друга. Зеркало может обнаружить, что человек стал рабом какой-то своей особенности. В «Лесном наблюдателе» зеркало – это прямая связь с девочкой, пропавшей в этих местах много лет назад.

В фильме «Без лица», где обыгрывается тема чужой личности, разбитые зеркала дробят на фрагменты тех, кто в них отражается. Преследование превращается в игру на выживание как для охотника, так и для жертвы.

Птицы могут нести подтекст свободы, вольного парения. В «Обществе мертвых поэтов» мы видим птичью стаю, взмывающую в небеса над лугом, затем кадр сменяется – и вот перед нами возбужденно галдящие мальчишки, такой же стайкой радостно спешащие в класс в первый учебный день.

Совсем другой подтекст у мертвых птиц. В «Психо» Мэрион приходит в смятение, видя чучела птиц в гостиной мотеля Нормана. Разумеется, эти чучела впоследствии проясняют, почему Норману удавалось столько лет хранить «чучело» матери, но вдобавок они создают жутковатый контекст небытия и показывают стремление человека придать видимость жизни тому, что уже умерло.

С птицами связана и фамилия Мэрион – Крейн, журавль. Превращения в чучело ей удастся избежать: сначала она «упархивает» с деньгами, а вскоре после будет мертва, как и птицы, чьи чучела она видела.

Об истинном смысле происходящего нам может поведать и обстановка в помещении. По размеру письменного стола, расположению столов в кабинете можно судить об авторитете и важности (или отсутствии таковых) того или иного сотрудника. Чем больше стол, чем дальше он от остальных, чем меньше на нем бумаг, тем выше статус его владельца. Если это стол в отдельном кабинете – совсем замечательно. Еще лучше, если в кабинете имеется окно, а уж если панорамные окна с живописным видом, то владелец, определенно, важная шишка. В «Безумцах» у любого, кто хочет пробиться (особенно в этот «мужской клуб»), сомнений в

значимости рабочего места и кабинета не возникает. В «Деловой женщине» переезд из общего офисного пространства в отдельный кабинет с окном знаменует огромную победу. Подозреваю, триумф Тесс разделяет любая из нас, кому довелось поработать секретарем в офисе открытой планировки.

Свой подтекст бывает и у машин: они сообщают нам о богатстве и влиянии, о высоком положении в обществе, а может, о принадлежности владельца к контркультуре. Несколько лет назад я обнаружила, что неожиданно «выросла» в глазах одного человека, когда он случайно увидел меня за рулем красного спортивного автомобильчика. Как выяснилось из пары прицельно заданных вопросов, мне полагалось водить какую-нибудь серую «хонду» – совершенно не статусную для Голливуда машину. Отсмеявшись, я объяснила, что серая «хонда» у меня была раньше, но мой любимый цвет – красный, а красные машины оказались ничуть не дороже серых. И все же меня сильно позабавило то, как я обрела своего рода статус в Голливуде.

В некоторых фильмах олицетворением власти – даже над обстоятельствами – выступают украшения. В «Титанике» Роза бросает бриллиант в океан, поскольку ее сокровище – это ее любовь и жизнь, а не драгоценный камень.

Очень удобный реквизит – фотографии, которые к тому же несут множество ассоциаций. Фильм «Роковое влечение» заканчивается общим фотоснимком счастливого семейства, и кажется, что теперь все хорошо – ведь Алекс убита. Но фотография заставляет усомниться: действительно ли все хорошо, или это иллюзия?

В фильме «Назад в будущее» Марти постепенно тает на фотокарточке – по мере того как тают его шансы на существование, если он не вернется в настоящее. «Тающий» снимок показывает, что время поджигает.

Майлз из фильма «На обочине», прежде чем стащить деньги у матери, замечает свою свадебную фотографию с бывшей женой – явно из лучших времен. На снимке видно, что Майлз был женат. Это на уровне текста. Подтекст же в данном случае углубляет характер персонажа, подчеркивая контраст: сейчас Майлз явно сползает куда-то на обочину жизни. Только к концу фильма мы увидим, как его жизнь начнет выправляться.

В «Обыкновенных людях» Кэлвин хочет сделать фотографию с Бет и Конрадом, но Бет явно не желает сближаться с сыном ни на снимке, ни в жизни. Сцена начинается с того, что фотографировать пытается бабушка, но она никак не может совладать с камерой. Не видя Конрада в видеоискателе, она спрашивает: «Ты где?» Хороший вопрос, учитывая, что ни Конрад, ни Бет не понимают, где их место при сложившемся положении вещей. Они пока ищут себя. Дедушка велит Конраду встать между отцом и матерью – там, где мальчику в действительности находиться не хочется. Своей жене дедушка советует держать фотоаппарат ровно, но в этой семье трудности и с равновесием тоже, и вся семья явно «не в фокусе». И вот тогда Кэлвин решает сфотографировать Конрада и Бет. Бет тут же предлагает другой вариант:

БЕТ: Нет, давай лучше снимем троих мужчин, я вас сама сфотографирую.

КЭЛВИН: Конни, встань чуть ближе к маме. Так... чемпионскую улыбку!

Кэлвин щелкает затвором, но с фотоаппаратом что-то не так, как и со многим другим в этой семье. Бет надеется отвернуться от съемки.

БЕТ: Кэлвин...

КЭЛВИН: Не двигайтесь. Конни, улыбнись!

БЕТ: Кэлвин!

КЭЛВИН: Секунду! Улыбочку!

БЕТ: Кэлвин, отдай мне фотоаппарат.

КЭЛВИН: Нет, я еще не снял...

БЕТ: Отдай мне.

КОНРАД: Пап, отдай ей фотик.

КЭЛВИН: Я хочу сделать хороший снимок вас вдвоем.

БЕТ: А мне очень хочется снять нашу мужскую половину всю вместе.

Дай мне фотоаппарат, Кэлвин. Пожалуйста...

КЭЛВИН: Сначала вас вдвоем.

БЕТ: Кэл?

КОНРАД (КРИЧИТ): ОТДАЙ ЕЙ ЭТОТ УРОДСКИЙ ФОТИК!

В конце концов Бет забирает фотоаппарат и фотографирует Кэлвина. А потом поспешно меняет тему.

БЕТ: Кто хочет есть? Я сейчас сделаю сэндвичи.

И снова Бет убегает от проблемы, которая стоит перед всем семейством.

Фотоснимок – это способ остановить мгновение. Как правило, счастливое. Но в этом фильме семью все время лихорадит, и съемка срывается.

Свое значение есть у штор, занавесей, вуалей. В «Бесславных ублюдках» Эммануэль, начиная разрабатывать план убийства нацистов в своем кинотеатре, опускает кружевную вуаль на шляпке. Начало заговору положено. План держится в тайне и останется в тайне до воплощения в жизнь.

Много занавесов и завес в «Последнем императоре», где они отделяют простонародье от императора и свиты.

Кольца часто фигурируют в фильмах с сильной мифологической составляющей. Во «Властелине колец» кольцо воплощает в себе древний договор о темной власти. Кольцо подчиняет сознание Фродо и отвращает от желания творить благо. Но если он преодолест влияние кольца, зло потерпит поражение.

Кроме того, кольцо символизирует цикличность, преемственность, цельность – будь то отдельная личность, время года или цивилизация. Поскольку кольцо, как правило, обозначает статус владельца – обручальное, королевское, папское, – получение, ношение, снятие или избавление от такого кольца может содержать подтекст: принимает персонаж или отвергает определенную социальную роль или статус.

Сильным метафорическим смыслом обладает паутина, как в серии фильмов о Человеке-пауке. В «Человеке-пауке – 2» Мэри Джейн привязана в центре гигантской паутины, и Человек-паук подползает к ней примерно так же, как паук-самец во время брачного ритуала подбирается к избраннице.

Ключи нередко служат символом вступления в новую жизнь. Они могут означать инициацию, проникновение в храм знаний, отмыкание двери в сокровищницу тайн и возможностей. В фильме «Испортит ли успех Рока Хантера?» рекламщик добивается получения золотого ключа от мужского туалета, что означает подъем по карьерной лестнице, то есть, предположительно, шаг к лучшей жизни. Однако, добившись желаемого, он понимает, что это пустышка.

В первом фильме о Бэтмене вручаются символические ключи от города. В «Квартире» передают ключи от холостяцкой берлоги для встреч с любовницами.

Мистер Стивенс в фильме «На исходе дня» читает книгу. И его выбор многое говорит нам о том, что творится в душе у этого чопорного, вечно застегнутого на все пуговицы дворецкого. Выбор книги подсказывает, что и мистеру Стивенсу не чужды романтические чувства: он просто не знает, как с ними быть.

Мисс Кентон входит в его кабинет с букетом цветов в вазе. Застав дворецкого за чтением, она сперва спрашивает, не темно ли ему. Потом любопытствует, что же у него за книга. Он не сознается, захлопывает книгу, встает и закрывает обложку от экономки. «Что-то пикантное?» – высказывает свое подозрение заинтригованная мисс Кентон. Мистер Стивенс отступает в угол и оказывается в ловушке – экономка, подойдя ближе, пытается взять у него книгу. Она насе-

дает, не слушая никаких отговорок, и в конце концов завладевает книгой. Экономка и дворецкий стоят почти вплотную друг к другу. Ее близость и манит, и пугает его. Он уже готов дотронуться до ее волос, и мы видим, как напряжены уголки его губ, потому что он одновременно и зажат, и жаждет прикоснуться. Наконец экономка открывает книгу и удивляется вслух.

МИСС КЕНТОН: Это же просто сентиментальная классика!

Не желая признаваться в своем интересе к романтике, Стивенс объясняет:

СТИВЕНС: Я читаю эти книги – любые книги, – чтобы развивать чувство языка. Так я повышаю свое образование.

«Ну да, конечно», – думает зритель в этот момент. Схожая реакция и у мисс Кентон: «Вот оно что. Понятно». Нам, разумеется, тоже понятно, и мы не верим ни единому слову.

В конце фильма «Посланник» Оливия собирается переезжать. Несколько коробок с вещами еще не загружены в фургон. Прощаясь с Уиллом, Оливия приглашает его в дом, чтобы написать свой новый адрес. Они заходят внутрь. На полпути к фургону остается единственная оставшаяся вещь – скамейка для фортепиано. Это последний кадр фильма, пробуждающий ощущение переходности, двойственности – ощущение, что связь Оливии с Уиллом так или иначе сохранится.

## Эротические метафоры

Зигмунд Фрейд подарил нам множество метафор, которые он считал эротическими символами: сигара, шест, круг, шкатулка для украшений. Многие из этих метафор тем или иным образом встроены в ткань повествования книг и фильмов.

В «Простых сложностях», когда Джейн и Джейк, разгоряченные желанием, кидаются в спальню, срабатывает пожарный разбрызгиватель, предсказывая дальнейшее развитие событий.

Немало эротических метафор пародируется в «Голом пистолете». Когда лейтенант Фрэнк Дребин и Джейн Спенсер собираются заняться сексом, в газовом камине появляется и затем пропадает дополнительный язык пламени. В другом фильме из этой серии, когда они занимаются любовью, о происходящем рассказывают запуски ракет, а кульминацию олицетворяют фейерверки.

В «Апокалипсисе сегодня» поднимать боевой дух в войсках прибывают девушки-«зайчики» в стиле *Playboy*, выскакивая из вертолета к разгоряченным солдатам. По сценарию площадка, на которую садится вертолет, огорожена ракетами и заостренными кольями (фаллические символы), а свет падает полукругом (намекая сразу на несколько разных элементов женской анатомии). В фильме визуальный ряд изменен, но метафоры остаются прежними. Концерт проходит на круглой площадке, нависающей над водой. На воде расставлены лодки с полукружьями огней. Позади поднимающихся амфитеатром сидений торчат подсвеченные ракеты. И хотя мы можем не отдавать себе в этом отчета, но бессознательно, как утверждает Фрейд и другие психологи, мы эти символы все же воспринимаем.

Задача автора состоит, помимо прочего, еще и в том, чтобы увидеть потенциал для такой метафоры и найти ей применение. Иногда ракета – это просто ракета, готовая к запуску, а сигара – это просто сигара, которую когда-нибудь выкурят. Но в контексте, побуждающем зрителя увидеть или по крайней мере почувствовать подспудно определенную связь, они становятся метафорами.

Много лет назад я ходила на выставку картин с одной художницей. Рассматривая серию натюрмортов, моя спутница сказала: «Вот этот такой сексуальный». «Да? – удивилась я про себя. – Это же натюрморт. Что она в нем такого увидела?» Когда я задала вопрос вслух, она объяснила: «А ты посмотри на эти сочные, лоснящиеся, упругие сливы. По соседству с огурцами. И персики размещены рядом с бананами. А как тебе разрезанные гранаты, у которых все зерна наружу?» Я постепенно начинала понимать. Разглядывая фрукты, я осознала, что богатую символику и сочность этого натюрморта я ощущала и сама, то есть я нащупала верхний слой подтекста, а моя спутница раскрыла мне остальное, и я отчетливее увидела метафору. (А еще заметила краем глаза, как один из посетителей придвигается поближе, чтобы послушать.) Именно это нам зачастую и нужно – чтобы зритель почувствовал подтекст, не обязательно отдавая себе в этом отчет.

Оружие и пули могут выступать метафорой мужской силы и сексуальности, а также предметом восхищения этой силой со стороны слабого пола. В сценической ремарке «Бонни и Клайда» говорится, что Бонни смотрит на пистолет Клайда «зачарованно». Оружие пленяет ее с первого взгляда. Она гладит ствол ласкающим, почти эротическим движением, едва сдерживая восторг, а потом берет Клайда «на слабо».

БОННИ:...Но тебе не хватит духу пустить его в ход.

У этой «подначки» двойной смысл: отважится ли он на дерзость, сможет ли вырвать ее из унылой рутины, и хватит ли у него пороха в другом смысле. Когда Клайд выходит из магазина с полной пригоршней денег, Бонни, согласно сценической ремарке, «заводится». Именно

Бонни проявляет инициативу в сексе. Сразу после ограбления, когда Клайд ведет машину, «Бонни льнет к нему, покусывает за ухо, ерошит волосы, гладит, иными словами, насаждает со страстными ласками. Всплеск адреналина от ограбления и побега вызывает у нее сексуальное возбуждение».

Возбуждающая обстановка ограбления – свистящие пули, необходимость прятаться и красться, а также чувственность самой Бонни, которая проявляется с того самого момента, как она капризно надувает губы, – все это работает на метафору.

## Подтекст в метафорах у персонажа

Иногда персонажи используют в диалоге метафоры, обогащающие их образ. Это может быть, например, характерная для их рода занятий лексика. Спортсмен будет вкраплять в свою речь спортивные словечки и выражения даже в разговоре на другие темы: «выходим на финишную прямую», «вколотил в корзину» или задаст вопрос: «Вы с ней как, до третьей базы добрались уже?» Юрист, учитель, священник могут назвать что-то азбучной или прописной истиной, а лучник будет рассуждать о «поправке на ветер». Кинестетик, воспринимающий окружающий мир через тактильные ощущения или работающий руками (медсестра, массажист или, например, скорняк), будет похлопывать собеседника по плечу, поглаживать мех на одежде, растирать кому-то озябшие руки. В этих случаях метафора содержится в тексте, а не в подтексте, поскольку она просто обобщает то, что мы уже знаем о персонаже.

Иногда используемые персонажем метафоры могут выдавать то, о чем мы только догадываемся, и указывать на «размах» его или ее натуры. Предположим, персонаж говорит нам, что он человек мирный. Он, мол, пацифист, мухи не обидит, войну не приемлет, голосует только за миролюбивых кандидатов (буде таковые найдутся!). Но метафоры в его речи говорят совсем об ином. Они то и дело отсылают к насилию: «резать правду-матку», «пьяный вусмерть», подчиненных призывает «поразить его новой идеей», неожиданность – это «удар под дых», «правые пытаются нас завалить», «этот тип выбил у меня почву из-под ног». Если прислушаться, закрадывается подозрение, что он не таков, каким пытается себя преподнести.

Или, скажем, персонаж работает бухгалтером, но его заветная мечта – быть музыкантом. И об этом подспудном желании нам сообщают метафоры в его лексиконе. «У нас с девушкой диссонанс», – жалуется он. Или просит говорить потише: «Пожалуйста, на полтона ниже», и настроение у него бывает мажорным или минорным.

Человек, который втайне хотел бы заниматься живописью, предпочтет сказать «я вижу» вместо «понятно», пессимист у него «все мажет черной краской», оптимист «видит в розовом цвете», а сам он «никак не попадет в нужный колер» с начальством.

Такие метафоры могут быть не только языковыми, они проявляются в том числе в действиях, привычках и жестах. Тот самый бухгалтер-меломан, не признающийся в своем желании стать музыкантом, будет мурлыкать что-то себе под нос во время работы и включать фоном музыкальную радиостанцию. Несостоявшийся художник будет рассеянно размалевывать листок, разговаривая по телефону.

Эти метафоры я начала отмечать более сознательно несколько лет назад, после того как взяла интервью у Барри Морроу, который писал сценарий «Человека дождя» с Рональдом Бассом. Он активно пересыпал свою речь религиозными метафорами – мне показалось, из восточных религий и практик, поскольку там было и «расширение сознания», и «погружение в себя», – поэтому я никак не ожидала, что он окажется пресвитерианином. «Хотя на самом деле мне ближе всего буддизм», – сообщил он после паузы и рассказал, как тяжело открыто придерживаться буддийских обычаев в маленьком городке. Своих детей он собирался воспитывать в лоне пресвитерианства, чтобы заложить у них именно этот религиозный фундамент, тем более что его дед был священником и он не видит смысла «раскачивать лодку». «Но в действительности мировоззрение у меня буддийское», – признал он, и по его речи это было заметно.

Несколько лет назад я работала над сценарием, где яркими получались почти все персонажи, кроме главного героя. Я предложила автору попробовать расцветить диалоги с помощью метафор из области чувственного восприятия («как-то мне кисловатое сегодня», «эта мысль меня греет»). Затем мы стали думать, нельзя ли убрать эти метафоры в подтекст. Предположим, наш персонаж чувствует, что им помыкают, но мечтает освободиться, и это отражается в его речи, жестах и поступках. В результате персонаж получился глубже и интереснее.

Вы можете воспользоваться этой идеей – влиять на чувства через язык персонажа и его жесты. Подумайте, где это сработает лучше – в тексте или подтексте. Совсем не обязательно, чтобы все зрители воспринимали смысл на сознательном уровне. Скорее наоборот: нам не нужно, чтобы зритель слишком много думал об истинном смысле реквизита и образов, поскольку в этом случае он отстраняется от происходящего, вместо того чтобы вовлекаться. Вам нужно восприятие на уровне чувств и ощущений. И чтобы помочь зрителю почувствовать подтекст, мы должны разбираться в подсознательном воздействии разных образов и предметов обстановки и реквизита. Для этого полезно почитать книги по психологии (Фрейд и Юнг будут существенным подспорьем). Можно ознакомиться с литературой о толковании снов, о значении разных образов в коллективном бессознательном. Вероятно, придется даже время от времени приводить в действие свой «запас непристойностей» (или, как говорят, «опускаться ниже пояса»), чтобы посмотреть, что творится на этом уровне в реальной жизни, и подумать, нельзя ли обогатить сценарий полутонами и добавлением сексуального контекста.

Работа над образами, реквизитом и деталями обстановки, которые наилучшим образом передадут смысл происходящего, достаточно кропотлива. Но в результате получается замечательное, многоплановое, стоящее кинопроизведение.

## Упражнения и вопросы для обсуждения

**1.** Посмотрите фильм, известный яркими визуальными образами («12 лет рабства», «Лоуренс Аравийский», «Из Африки», «Английский пациент»). Что означают эти образы? Как они работают на сюжет и персонажей?

**2.** Можно ли еще больше обогатить образы персонажей, добавив метафор в диалог, жесты и физические действия? Сначала попробуйте насытить ими текст, затем подтекст.

**3.** Посмотрите несколько фильмов о войне – «Апокалипсис сегодня», «Взвод», «Тонкая красная линия», «Военные потери», «Бесславные ублюдки». Есть ли моменты, когда реквизит – оружие, нож, бейсбольная бита – выполняют не только утилитарную функцию? Посмотрите детективные фильмы с разными орудиями убийства – «Основной инстинкт», «Беглец», «Жар тела». Почему в каждом случае было выбрано именно это орудие убийства?

**4.** Посмотрите фильмы, где случаются буря, дождь, пожар и т. п., например «Элмер Гантри», «Жар тела», «Гнев» или «Дождь». Как обыгрываются эти стихийные явления и что означают?

**5.** Прислушивайтесь к образным и метафорическим выражениям в диалоге. Что они говорят нам о персонаже и сюжете?

## **8. Что таит в себе жанр**

Есть жанры, заведомо предполагающие подтекст, где лишь немного должно быть на поверхности. В фильме ужасов, когда героя вот-вот проглотит ревущее чудовище, мы пугаемся – так и должно быть: мы должны испытывать страх. Но иногда чудовище, терроризирующее город, или непонятные ночные шорохи и скрипы – это не просто тревожащие явления. Они могут быть воплощением детских кошмаров или проекцией психических сдвигов у нормальных на первый взгляд персонажей. Чудовище может означать экологическую угрозу, последствия подсаживания подростков на наркотики, разгул коррупции. Жанров, изобилующих скрытыми смыслами, достаточно много.

## Подтекст в фильмах ужасов

Во многих фильмах ужасов присутствуют культурные аллюзии. «Вторжение похитителей тел» некоторые связывают с роботизацией человека как одним из следствий коммунизма, другие – с подавлением всех альтернативных мнений. Японские фильмы о Годзилле показывают последствия мутаций в результате взрыва водородной бомбы и урон от двух ядерных взрывов Второй мировой.

Фильмы о зомби часто обыгрывают понуждение человека жить только материальным. В некоторых звучит мотив распада социальных связей. В «Ночи живых мертвецов» матери не удается убить превратившуюся в зомби дочь, поэтому дочь убивает мать и пожирает ее, подтверждая наш подспудный страх, что дети поглотят нашу жизнь целиком, если мы не установим границы. В более широком смысле перед нами предстает потребительская американская культура, которой мы питаемся и которую, в свою очередь, подпитываем.

Фильм «Зомби в камерах смертников», повествующий о правительственных экспериментах на приговоренных к смертной казни, обращается к вопросу непредсказуемости генетического обследования. Во время казни одного из смертников на электрическом стуле объект эксперимента – новый вирус – мутирует, и все, кто соприкасался с зараженным, превращаются в зомби. «Живая мертвечина» Питера Джексона (здесь я была сценарным консультантом) рассказывает о возмездии, которое получает деспотичная мать, об отношениях родителей и детей и о том, как опасно помещать дикое животное в чужую для него среду.

Фильмы о вампирах – это фильмы о тех, кто пьет соки из окружающих. Из фильма «Нечто» следует, что зло передается контактным путем и мы просто не догадываемся, кто или что скрывается под благопристойной оболочкой. На «темную сторону» может перейти любой из нас.

«Магазинчик ужасов» – фильм о жадности. Растение требует: «Покорми меня!» – и владельцу приходится убивать людей, чтобы насытить мутировавшую венерину мухоловку. В конце концов растение впадает в неутолимое обжорство, перерастает своего хозяина и напоследок пожирает его самого.

При кажущейся второсортности жанра эти фильмы тем не менее содержат определенные суждения и о нашей жизни, и о нашем обществе.

## Подтекст в спортивных фильмах

Спортивные фильмы нередко оказываются насыщены подтекстом отчасти потому, что игра, соревнование олицетворяет конкуренцию и борьбу за выживание в обычной жизни, а спортивный инвентарь – баскетбольный мяч, коньки, хоккейную клюшку или клюшку для гольфа – несложно наделить переносным смыслом. Иногда цена победы или поражения оказывается невероятно высокой: на кону могут стоять жизнь, любовь, репутация, возможность доказать, чего ты стоишь. Как правило, в этих фильмах речь идет не просто о победе в спортивном состязании. Иногда спорт – как в «Дархемском быке» – открывает простор для сексуальных игр, которые выступают одновременно и забавой, и способом определения главенства. Иногда состязания помогают нам усвоить истинные жизненные ценности и демонстрируют примеры вдохновляющих качеств и черт характера (как в «Балладе о Брайане», «Противостоянии гигантам», «Невидимой стороне», «Национальном бархате»).

Бывает, что состязания служат отражением реалий современного общества. Формально «Непокоренный» – это фильм о регби, а на самом деле – о расизме. Команда олицетворяет общество и имеющиеся у этого общества ресурсы реформироваться и побеждать.

В «Великом Сантини» Булл Мичам играет с сыном Беном в баскетбол. Мать Бена, Лил, и сестра Мэри Энн болеют за подростка. Вскоре становится понятно, что это не просто дружеский матч, а поединок между отцом и сыном. В ходе игры перевес оказывается то на одной стороне, то на другой, но в конце концов вперед вырывается Бен.

БЕН: Ну что, пап? Забегался?

ЛИЛИАН: Не подначивай, Бен...

БЕН: Никому из нас еще не удавалось тебя обыграть – ни в шашки, ни в домино, ни в софтбол, ни во что.

Когда Бен наконец выигрывает, Булл приходит в ярость. На попытку Мэри Энн его поддразнить он рявкает: «Марш отсюда, а то сейчас все веснушки с носа посиibaю!»

После этого Булл меняет правила, заявляя, что для победы нужен разрыв в два очка. Бен напоминает, что достаточно одного.

БУЛЛ: Я так решил. Поехали.

ЛИЛИАН: Не жульничай. Где твоя спортивная гордость?

БУЛЛ: А тебя кто спрашивает?

Он бьет ее мячом.

БУЛЛ: Иди-ка ты, Лили, в дом, пока не схлопотала.

Бен уходит, Булл оскорбляет его, пытаясь снова вовлечь в игру. Называет девчонкой, плаксой, дразнит: «Ну давай, зареви!» Но Бен молчит в ответ на все оскорбления и удары мячом и только в конце выпаливает: «Эта плакса только что наваляла тебе по полной!»

О чем на самом деле эта сцена? Не о победе в игре, а о поиске себя. О противостоянии той силе, которая пытается задержать нас в детстве, не давая обрести самостоятельность. Об отсечении пуповины, о выходе из-под родительского крыла. Родители редко готовы добровольно сдать позиции обладателей непререкаемого авторитета, но для взросления ребенка сделать это необходимо.

В «Великом Сантини» отец после этой игры тренируется бросать мяч в кольцо глухой ночью под дождем, чтобы больше не пришлось терпеть поражение.

## Подтекст в комедиях

Иногда подтекстовой может быть комедия. Бывает, что мы наблюдаем действия, которые в других фильмах означают опасность, здесь же мы улавливаем юмористический подтекст и понимаем, что беспокоиться не о чем.

В фарсовой комедии «Аэроплан!» кажется, что спасения нет. Оба пилота и штурман при смерти, потому что съели рыбу, а не стейк. Остальные пассажиры либо тоже занемогли, либо в панике. Единственный, кто мог бы посадить самолет, – бывший военный, получивший психическую травму в военных авиакатастрофах, и от страха пот с него льется в буквальном смысле градом. За бортом гроза. Молнии. Турбулентность. И тем не менее зритель хохочет. Почему? Потому что мы воспринимаем не только текст фильма, мы настроены на комедийный подтекст. С самого первого кадра, пародирующего «Челюсти» сравнением самолета, пролетающего через облака, с акулой, рассекающей толщу воды, мы понимаем, что нас хотят рассмешить.

Пародия в фильме используется, чтобы сделать более полными наши ассоциации. В частности, пародируется знаменитая сцена на пляже из фильма «Отныне и во веки веков», где целующуюся пару оmyвает прибой. Только в «Аэроплане!» в этом прибое полно водорослей. Сцена уже не такая идиллическая – соответственно, и любовь у парочки далека от идиллии и полна запутанных проблем.

В этом же фильме пародируется танец двух влюбленных из «Лихорадки субботнего вечера» – только движения в нем еще более невероятные. Пародируются и фильмы ужасов, в которых гром и молнии предвещают несчастья и трагические последствия.

В «Докторе Стрейнджлаве» мир вот-вот погибнет от ядерного взрыва, а мы смеемся. Мы не воспринимаем эту опасность всерьез, поскольку подтекст подсказывает нам обратное.

В «Знакомстве с родителями», когда Гейлорд (Грег) Фокер случайно поджигает крышу, мы совершенно не боимся, что его арестуют за «опрометчивое создание угрозы жизни». Мы воспринимаем подтекст: «Этот парень так влюблен, что пойдет на все, лишь бы не потерять возлюбленную!» Даже если текст кажется полным опасности, подтекст сообщает нам, что это все в шутку.

Часто пропитаны подтекстом музыкальные комедии, поскольку музыкальные номера могут идти вразрез с текстом или придавать ему дополнительный смысл. Слоган мюзикла «Чикаго»: «Кто умеет правильно петь и танцевать, тому даже убийство сойдет с рук». Он и задает тон музыкальным номерам. На суде адвокат Билли Флинн в буквальном смысле слова вытанцовывает вокруг правды, отбивая чечетку, и превращает зал суда в шапито, подтверждая и так имевшиеся у многих подозрения, что юристы виртуозно обходят правду, а судебные заседания временами превращаются в цирк.

## Подтекст в политических и социальных метафорах

Иногда подтекст передает тайный смысл, который нельзя выразить в открытую из-за угрозы наказания или репрессий. И тогда подтекст выражается косвенными путями. Во время Войны Севера и Юга (и до нее) беглые рабы использовали как руководство к действию песню «Следуй за тыквой-горлянкой». Для хозяев эти слова ничего не значили, а для остальных рабов это было указание на Полярную звезду, которая становилась для них путеводной во время побега.

Подтекст может бросать завуалированный вызов правящему классу в искусстве и литературе. В условиях репрессивного режима пьесы и фильмы о свободе и гонениях ставить и снимать нельзя, поэтому сценарист выражается иносказательно. Во время Второй мировой войны в театрах шла с аншлагом французская постановка пьесы «Антигона», основанная на древнегреческой классике. Немецким оккупантам спектакль нравился. Французам тоже. Но немцы не догадывались, что освещаемые в пьесе темы свободы и противостояния властям только укрепляют дух и решимость французов. Скрытый смысл постановки гораздо шире, чем желание героини похоронить брата подобающим образом вопреки указу властей.

Во время Второй мировой войны ювелирный дом «Картье» создал брошь в форме птицы в клетке, олицетворяющей отношение французов к нацистской оккупации. Немцам брошь пришлась по душе, но ювелиры «Картье» вкладывали в украшение смысл, вдохновляющий на борьбу: Франция томится в неволе. По окончании войны они изготовили птицу, вылетающую из клетки на свободу. И этот подтекст от французов тоже не укрылся.

Фильм «Будучи там» – взгляд комедиографа на наше преклонение перед знаменитостями, склонность считать их экспертами и гуру там, где на самом деле они просто сотрясают воздух. Чэнс Гарднер со своим низким IQ олицетворяет всех знаменитостей и политиков, которым нечего сказать, но чьи общие, ничего не значащие фразы кому-то кажутся верхом мудрости и глубокомыслия, при том что у Чэнса все представления о жизни почерпнуты «из телевизора». «Будучи там» – это взгляд на нашу культуру, на склонность верить пустым словам из уст авторитетов.

Когда я преподавала в России вскоре после падения Берлинской стены и потепления в холодной войне, несколько авторов на этих моих занятиях делились выстраданными способами донести до адресата нужный смысл с помощью подтекста, чтобы не угодить в тюрьму за высказывание правды. Соответственно, с приходом свободы они почувствовали, что начинают слишком многое выносить в текст, теряя те самые средства его обогащения, которые вырабатывали, когда приходилось выражаться иносказательно.

Бывает, что политические взгляды и идеи, высказанные в лоб, могут поставить зрительскую аудиторию в неудобное положение, поэтому они вуалируются в контексте фильма. Фильм «Плутовство» («Хвост виляет собакой») кажется вполне невинным, но на самом деле он о Джордже Буше и Рейгане. В книге вымышленная война с Албанией сравнивается с Первой войной в Персидском заливе, и под действующим президентом явно подразумевается Джордж Буш. Кинокритик Роджер Эберт сравнивает войну против Албании в фильме с вторжением американцев в Гренаду при Рейгане. В обоих случаях войны с маленькими малоизвестными государствами затевались, чтобы отвлечь внимание от правительственных скандалов и неудач. Точно так же, как президенту в фильме пришлось придумывать способ отвлечь всех от скандальной интрижки с девицей (тут есть некоторая переключка с Клинтоном и Моникой), Белому дому в 1980-х, по свидетельствам Эберта, приходилось отвлекать внимание американцев от теракта, повлекшего за собой гибель морских пехотинцев в Бейруте. Как переключить внимание в таких обстоятельствах? Развязать небольшую войну, которая докажет, что у властей еще есть порох в пороховницах. Как пишет Эберт: «На примере Гренады Барри Левинсон в своем

фильме показывает, как легко поднять волну ура-патриотизма – и ради каких сомнительных целей»<sup>7</sup>.

Не менее изощренно, чем силовые или политические структуры, давить на простого человека может и алчная корпорация («Эрин Брокович», «Свой человек», «Проблеск гениальности», «Силквуд», «Дело о пеликанах», «Китайский синдром»). Могущественное государство, в свою очередь, может давить на какую-нибудь небольшую, бедную, но негибаемую страну: возьмем Афганистан в его многочисленных войнах или противостояние Англии и колоний в Войне за независимость. «Приключения Рокки и Бульвинкля», хоть и выглядели просто забавным мультфильмом, повествовали в действительности о холодной войне между США и Советским Союзом.

Фильм «Русские идут! Русские идут!» высмеивал холодную войну, нашу панику по поводу других стран и культур и исходящей от них опасности. Он показывал врага с человеческой стороны, демонстрировал, что при отсутствии паники, нагнетаемой правительством и группировками, которые хотят внушить нам ненависть, мы вполне можем жить в согласии.

Тот же самый посыл содержится в фильме «Счастливого Рождества!» (Joyeux Noël) – там он выражен в рождественском перемирии во время Первой мировой войны, когда союзники и немцы, сложив на время праздника оружие, играли в спортивные игры, обменивались семейными фотоснимками и продуктами. Военному командованию пришлось поспешно прекращать это братание, иначе на этом война бы и закончилась.

Эти фильмы могут намекать на любые отношения, где другой, то есть не похожий на нас, воспринимается как враг, пока мы не увидим в нем человека – и тогда он станет нам другом.

Политический фильм способен иронизировать над серьезными политическими вопросами или углубляться в сложные темы, рассказывая нам через подтекст, как правительство подтасовывает факты, обезчеловечивает нас, вынуждает отгораживаться от тех, с кем мы могли бы ладить, если бы им дали хоть полшанса.

---

<sup>7</sup> Рецензия Роджера Эберта на фильм «Плутовство» // Chicago Sun-Times, 2 января 1998 г. – *Прим. авт.*

## Подтекст в научной фантастике

Многие научно-фантастические фильмы, действие которых разворачивается на других планетах, на самом деле повествуют о нашей земной жизни: чужая планета олицетворяет наш собственный мир, а инопланетяне – негодяев (или хороших людей) из нашей собственной реальности. Фантастика может отражать наш страх перед выходом компьютеров из повиновения («Космическая одиссея 2001 года») или показывать, насколько глупо надеяться на ядерную бомбу как на панацею («Доктор Стрейнджлав»). Действие фильма «Чужбина» (Outland) происходит на далекой планете, где имеются титановые рудники. Но фильм этот не столько о добыче титана, сколько о социальной и гражданской справедливости, эксплуатации и наркотической зависимости.

Некоторые фильмы, такие как «История служанки» и «Дитя человеческое», показывают бесплодие той или иной культуры, выраженное в неспособности женщин рожать детей. «Бегущий по лезвию», «Франкенштейн», «Терминатор» рассказывают о том, как технологии выходят из-под контроля и восстают против своих создателей.

Сюжетная линия в любом хорошем научно-фантастическом фильме, как правило, направлена на то, чтобы поведать нам что-то о наших собственных, земных социальных проблемах, о неправильном выборе, о просчетах, о неверном взаимодействии друг с другом. Власть имущие в этих фильмах олицетворяют любое сообщество, считающее возможным подчинять остальных по праву сильного.

## Подтекст в черных комедиях

Черная комедия – один из самых сложно раскрываемых жанров, часто терпящий фиаско. Комедия предполагает, что мы должны смеяться (пусть даже слегка стыдясь своего смеха). Но в большинстве провальных случаев зрителю бывает трудно уловить интонацию – отчасти потому, что она недостаточно проявлена. Зритель может решить, что имеет дело просто с «чернухой», а не с черным юмором.

«Честь семьи Прицци» снималась как черная комедия, но многие зрители даже не подозревали, что их хотят рассмешить. Фильм начинается с того, что гангстеры дарят ребенку кассет на день рождения: по задумке это комический момент, и указания на комичность есть, но очень слабые, поэтому зрителю кажется, что он смотрит обычное кино про гангстеров.

Все же бывают черные комедии, оправдывающие замысел, причем с большим успехом. В «Собачем полдне» грабитель вносит в банк огромную подарочную коробку, в которой явно должны быть розы на длинном стебле. На самом деле в коробке он прячет автомат. Первый комический момент возникает, когда грабители берут на мушку первую кассиршу, но она выставляет табличку «Обратитесь в соседнее окно». Следующий взрыв смеха провоцируют судорожные движения грабителя, которому не сразу удастся достать автомат из подарочной коробки. Чтобы у зрителя точно не осталось сомнений в комичности ситуации, один из грабителей, внезапно передумав, отказывается от участия в деле. Но уехать он собирается на машине, приготовленной для того, чтобы скрыться с деньгами, и поделщиков это не устраивает. Когда грабители пытаются согнать заложников в хранилище, всем женщинам срочно требуется в туалет, и главарь банды, Сонни, как человек чуткий не может им отказать. В дальнейшем комический эффект поддерживается гомерической комедией, разыгранной в СМИ, освещающих это ограбление.

Еще одна черная комедия, в которой подтекстовый жанр обозначен внятно и с большим успехом, – «Фарго» (братья Коэны как никто умеют задавать тон черной комедии). Джерри с самого начала находится в отчаянном положении и всеми правдами и неправдами пытается организовать похищение жены, чтобы получить выкуп. Жанровая принадлежность к черной комедии подсказана музыкальной темой, а также бессилием Джерри объяснить наемному похитителю, что он делает и почему.

Того же эффекта братья Коэны добиваются в фильме «После прочтения сжечь», показывая, как несколько довольно недалеких людей идут на все для осуществления своих планов (впрочем, Линда Лицке в конце концов добивается вожаемой пластической операции, ради которой она изначально и преступила закон).

Текст в таких фильмах как будто бы говорит: «Это опасно! Берегитесь!» – но подтекст сообщает иное: «Полюбуйтесь на эту тупость, на это фиглярство! Не принимайте его всерьез!»

## Разбор на примере. «Аватар»

В число самых кассовых фильмов 2009–2010 годов вошел «Аватар» – научно-фантастическая картина, где подтекст раскрывается с помощью метафор чувственного восприятия (визуальных, звуковых, тактильных и обонятельных). Предысторию главного героя, Джека Салли, мы узнаем в самом начале: он служил морским пехотинцем, получил боевое ранение, должен занять место своего погибшего брата-близнеца в экспедиции на планету Пандора.

Когда мы понимаем, что на самом деле это история о том, как могущественные земляне – со своей техникой, технологиями, аппаратами, картами, планами, схемами – идут против коренного населения Пандоры, которому, как оказывается, присуща духовная связь с животными, птицами и драконами и которое живет в гармонии с Деревом Душ, постепенно начинается разворачиваться подтекст.

Из подтекста следует, что цивилизованная раса теснит будто бы нецивилизованную, нечеловеческую, поскольку сильным нужна земля и ее недра. Этот захват рождает целую цепь ассоциаций – в частности, с американскими колонизаторами начала XIX века, осваивавшими сначала Восток, потом Средний, а затем и Дальний Запад американского континента, отбирая землю у коренного населения, которое они истребляли, захватывали в плен или переселяли в менее пригодные для жизни районы. Кроме того, в фильме прослеживается идея родства – народ на'ви связан с великим духом и животными (хотя связь проявляется только при буквальном соприкосновении) и живет сплоченным сообществом, тогда как земляне разобщены, воинственны и гармонии у них нет.

Эти ассоциации вовлекают нас в хорошо известные общечеловеческие темы: расизм («эти люди – низшая раса, значит, я могу их эксплуатировать»), классовые различия («они менее развиты», «у кого золото, тот и победитель, а у этих бедняков никакого золота нет в помине»), возрастная дискриминация («из нее уже песок сыплется») и гендерная («женщина, твое место на кухне!»). На первый план выходят темы алчности и эксплуатации, поскольку завоеватели уверены, что имеют право прибрать к рукам чужие ресурсы. В «Аватаре» мы видим, как колонизаторы, так сказать, «опандориваются», то есть перенимают местные обычаи и манеру одеваться, что достаточно типично для колонистов.

Немало внимания уделяется противопоставлению логики и эмоций – головы и сердца. Земляне стремятся просчитать все до секунды, все распланировать, разработать стратегию, руководствуясь в решении проблемы (в их понимании) книжными знаниями и богатым практическим опытом. Они действуют головой. Тогда как для жителей Пандоры главное – интуиция, единение с духом животных, сердечность. Они действительно взаимодействуют сердцем и решения принимают сердцем. Они более эмоциональны. Они льют слезы. Они умоляют. Они совершают песнопения.

Обряды должны пробудить у нас ассоциации с многочисленными обрядами первобытно-общинных племен – теми, которые кажутся кому-то пугающими, глупыми или суеверными. Обряды насельников Пандоры схожи с африканскими, индейскими, азиатскими, языческими, обрядами народов Океании, они нацелены на единение с землей и с Духом. И хотя эти ритуалы сильно напоминают песнопения и обряды в «Кинг Конге», там они должны были вселять страх, а в «Аватаре» – настраивать на то, чтобы мы стали на сторону духовных на'ви. Ни расизм, ни противопоставление головы и сердца, ни значение обрядов в фильме нигде не обсуждаются. Они не упоминаются напрямую, но рождают отклик на уровне подтекста.

Как и во многих научно-фантастических фильмах, подтекст в «Аватаре» заложен скорее в визуальном ряде, чем в диалогах. Прописанные в сценарии образы получают воплощение благодаря художнику-постановщику, операторской работе, изготовителям макетов. Мы можем пройти по всем сценам этого фильма (или любого фильма с хорошим изобразитель-

ным рядом) с вопросами: «что означают эти образы? О чем они нам говорят? Какой более широкий и глубокий смысл заложен в истории о землянах, которым нужно вещество анобтаниум (буквально – «недостаниум»), залегающее под священным для на'ви деревом?»

Рецензенты по-разному видели заложенные в фильме смыслы. Одни усматривали здесь «критику капитализма», другие – «ненависть к Америке». Третьи обнаруживали проблемы охраны окружающей среды и эксплуатации коренных первобытных народов<sup>8</sup>. Кто же прав? Вероятно, все, тем более что каждая из этих тем прекрасно укладывается в общую картину.

Начальные сцены фильма задают контекст: земляне на пути к Пандоре. Первое, на что мы обращаем внимание, – темные цвета. Космос темен. Темный космический корабль. В палитре одеяния и обстановки начальника земной колонии преобладают мрачные тона – серый, темно-синий, черный. Почему? Мы видим мир землян замкнутым, монохромным, плоским, рациональным. Это царство разума: планы, графики, секундомеры, тесные пространства, отсутствие простора для воображения. Рабочие должны соблюдать правила, выполнять указания и не отклоняться от цели. Все расписано, рассчитано и расчерчено.

Когда Джейк подключается к своему аватару, цветовая гамма моментально меняется. Ускользнув от кураторов, он в упоении пускается бежать. У него снова есть ноги! Мир становится безграничным, наполняется цветом и скоростью. Под ногами – рыхлая черная земля, в которую можно зарыться пальцами. Вокруг – яркие цветы и буйство зелени. О чем говорят нам эти визуальные образы? Это история о контрасте между жесткими правилами и воображением, ограничениями и свободой. Даже горы здесь свободно парят над землей.

Когда перед нами открывается подлинный мир этой планеты, мы видим, насколько он прекрасен и полон чудес. Углубляясь в него, мы любуемся водопадами, крутыми горами, разноцветными птицами, огромными животными и деревьями. Он зеленый, изобильный, влажный. Там все растет и разрастается до гигантских размеров – и животные, и растения, и деревья. Это объемный мир, где жизнь выходит за рамки регламентов и физического пространства планеты. На'ви верят в посмертную жизнь, они глубоко духовны, для них священна вся природа и ценны узы, связывающие их с животными и между собой.

На'ви определенно должны ассоциироваться у нас с коренными первобытными народами, в частности с американскими индейцами. Они пользуются стрелами, иногда отравленными. Перед сражением они наносят на лицо и тело боевую раскраску. Они устраивают песнопения. Они издают леденящий кровь боевой клич, устремляясь в бой верхом на коне или птице. Они носят набедренные повязки, красочные головные уборы с перьями и бусинами. Они учат Джейка своим обычаям, Джейк проходит обряд инициации: у индейцев точно так же молодые учатся у старших и совершают обрядовый переход из юнцов в мужчины. Противопоставление двух миров становится все отчетливее и резче: Джейк мечется между военной базой и на'ви, пока база не начинает казаться ему сном, а зеленая планета – единственной явью.

В «Аватаре» перед нами проходит целый ряд образов доверия. Глубокие расщелины опасны, однако деревьям, как выясняет Джейк, можно доверять – можно доверять листьям, своему наставнику и даже животным, когда установишь с ними контакт.

Мы видим духовные образы. Прежде всего, это белые, парящие в воздухе семена. Образ семени присутствует в самых разных религиях. Иисус Христос сравнивал духовное пространство (Царство Божие) с горчичным зерном, которое, хоть и малó, вырастая, становится деревом – точно так же растет и развивается наша вера и духовное начало. Семечко – это жизнь, которая готова проклюнуться и расти; вот и жизнь Джейка прорастет, потом разрастется и расцветет.

---

<sup>8</sup> NBC News с Брайаном Уильямсом, 5 января 2010 г. – *Прим. авт.*

Когда Нейтири – на’ви, назначенная затем главному герою в наставницы, едва не убивает Джейку, его облепляют излучающие мир и свет семена. Джейк сразу понимает, что он избран, что его должны признать и оставить в живых.

Специалист по мифологии Джейн Смит находит в этом образе ряд дополнительных смыслов:

Возможно, значение пушистых летающих семян в «Аватаре» не ограничивается духовными метафорами. Словно обладая собственным разумом, сперва они слетаются к Джейку как к предполагаемой угрозе, а затем как будто узнают его и принимают. В этом смысле они похожи на лесных птичек и зверушек, стекающихся к Белоснежке, на мышей в «Золушке» и на друзей Маугли в «Книге джунглей». Они олицетворяют природу, ее готовность принять этих необычных чужаков в свое лоно и защищать. Подобный контакт героя с животными наблюдается во многих мифах – и у Гильгамеша с Энкиду, и у Зигфрида из оперы «Кольцо нибелунга». Умение слушать животных и говорить с ними считается чем-то особенным, и его обладатели получают преимущество перед обычными людьми.

Затем мы видим деревья. Это тоже духовная метафора. В Книге Бытия упоминаются и Древо жизни, и Древо познания добра и зла. Бог разрешает Адаму и Еве вкушать плоды с любых деревьев в райском саду, в том числе с Древа жизни, но не трогать Древо познания добра и зла. Деревья встречаются в мифологии многих культур: это и мировое дерево у скандинавов, и священные дубы у друидов, и каббалистическое дерево в мистическом иудаизме, и дерево Бодхи в буддизме.

В «Аватаре» значимую роль играют три дерева: одно собирает всех вокруг своего закрученного в спираль ствола, напоминающего спираль ДНК, два других связывают на’ви с предками и духовным центром. Корни всех деревьев, соприкасаясь, образуют аналог нейронной сети, показывая, что все это – части общего Древа жизни.

Все три дерева дарят жизнь или обогащают ее. И хотя как такового Древа познания добра и зла в «Аватаре» нет, земляне-завоеватели (например, полковник) представляют собой силы, нарушающие гармонию, не ведающие, какое зло творят.

Немало в фильме и звуковых метафор. Это и топот бегущих животных (мощная физическая сила), и песнопения (общая духовная сила), дыхание в преобразующих (амниотических) капсулах, звуки битвы, треск падающих деревьев.

Запах служит метафорой единения и гармонии. Нейтири принимает Джейку. С помощью запаха обозначается влечение и принятие. Запах часто играет огромную роль в брачных играх и уходе.

Свое значение и у вкусовых метафор. Обретший тело аватара и свободу передвижения Джейк срывает и съедает какое-то растение. Сочное и вкусное, оно питает не только его тело, но и душу.

Метафоры духовной жизни – существенная составляющая фильма. На’ви дрессируют животных посредством соприкосновения своего духа с духом животного.

Когда Джейк переходит от земной формы жизни к жизни аватара, мы видим вспышку света. Свет – это метафора духа. Возвращение обратно происходит резко: Джейк просыпается в своей капсуле, и ему снова приходится перебрасывать ноги с помощью рук и усаживаться в тесную инвалидную коляску.

Жизнь после смерти воплощает Эйва – Великая Мать, которая приемлет всех своих детей и не встает ни на чью сторону. Грейс, руководившая программой «Аватар», умирая под Древом душ, видит там Великую Мать и свидетельствует: «Она настоящая!» Образ Древа душ

пробуждает ассоциации с многочисленными религиями и культурами, в которых все формы жизни считаются взаимосвязанными.

Еще одна метафора – усики-антенны на концах кос на'ви – продолжение нейронной системы мозга. С помощью этих антенн они устанавливают телепатическую связь с животными и друг с другом.

Мы видим образы коллективного поклонения: на'ви хором поют песнь Великому Духу, синхронно машут руками, встают, садятся. И если эти движения напоминают обряды первобытных народов, то возложение рук, совершаемое, когда Джейка принимают в клан, больше схоже с христианскими таинствами рукоположения в сан или целительством. Какие-то движения словно заимствованы из балийского танца кечак и африканских танцев по кругу. Подтекст указывает на единение и на обращение внутрь себя как на способ поиска истины и ориентиров.

Не обходится и без метафор, связанных с войной, насилием, завоеванием. Полковник Куоритч сидит в кабине бронированного боевого робота: с одной стороны, это метафора защиты человеческого тела, а с другой – все это показывает его эмоциональную и нравственную непробиваемость.

Часть этих образов режиссер Джеймс Камерон раскрывает через выбор точек съемки. Сцена, когда земляне расстреливают Древо-дом и на'ви бегут прочь от пылающего дерева, напоминает знаменитую сцену из «Взвода», где из горящей деревни спасаются бегством американцы и селяне. В обоих случаях звучит музыка, пробуждающая печаль. Во «Взводе» это «Адажио для струнных» Сэмюэля Барбера, а в «Аватаре» – первобытный, почти атональный мотив.

Некоторые образы находят подкрепление в диалоге. Коренное население планеты Пандора считают низшей расой и называют «синими обезьянами», «аборигенами», «дикарями». Когда Джейк только прибывает на базу, военные отпускают по его поводу оскорбительное замечание, демонстрируя отсутствие общности между землянами. На'ви зовут себя «народом», а землян – «небесными людьми». Понимания и уважения к чужакам не наблюдается ни с той, ни с другой стороны. Земляне не могут взять в толк, почему на'ви не ценят подарки в виде передовых знаний, лекарств и дорог. В конце концов Джейк объясняет землянам, что ничего действительно ценного для на'ви они предложить не могут, развеивая типичное для цивилизованных наций заблуждение, будто первобытным народам не хватает исключительно материальных благ.

## Упражнения и вопросы для обсуждения

1. К какому жанру тяготеет ваш сценарий? Реализуется ли заложенный вами смысл через жанр?
2. Посмотрите пять фильмов ужасов или пять научно-фантастических фильмов. Что мы узнаем из них о природе нашего общества?
3. Посмотрите черные комедии, например «Криминальное чтиво», «Воспитание Аризоны», «Честь семьи Прицци», «Фарго». За счет чего создается комический эффект вопреки демонстрируемому насилию?
4. Пройдитесь по своему сценарию. Какие слова, образы и звуки вы используете для обозначения жанра? На каком уровне они действуют – на уровне подтекста или только текста? Можно ли переместить их в подтекст?
5. Включите в свой сценарий визуальные и звуковые метафоры. Подумайте, нельзя ли добавить вкусовые, обонятельные, тактильные?

## 9. Сверхзадача

### Куда течет река подтекста

У каждой хорошей истории есть конечная задача, прописанная в тексте сценария. Детектив хочет поймать преступника и расследовать преступление. Пианист – выиграть конкурс. Секретарша – подняться по карьерной лестнице. Парень – завоевать девушку. Цель задана в действии первом и достигается в конце действия третьего. Она ясна, понятна и часто проговаривается в любовном диалоге. Скрытого, «подводного», здесь остается мало или вовсе не остается.

Однако у насыщенных подтекстом фильмов в «подводной», глубинной части заложены и скрытые цели. Подобно озеру или реке, сценарий может казаться на поверхности гладким, как зеркало, но под этой гладью бурлят быстрые и опасные течения. Эти подводные течения дают о себе знать на всем протяжении фильма. Рано или поздно то, что клокочет в глубине, отразится и на поверхности.

На протяжении всего сценария автор сопровождает текст подтекстом. Актер предлагает свою трактовку. Актеру, как и автору и зрителю, необходимо постичь, «что происходит на самом деле», и отыграть вложенный подтекст. В процессе игры (особенно по системе Станиславского) от актера требуется осознавать и цель, лежащую в основе конкретной сцены, и общую – так называемую сверхзадачу – всего сценария. Актер формулирует эту сверхзадачу с обязательным употреблением глагола: «Я хочу заставить его страдать», «Я хочу растерзать его», «Я хочу растоптать его в пыль». Этими задачами актер может руководствоваться, даже если они не прописаны в тексте. Скажем, актриса решает, что цель ее персонажа – «заарканить мужика», хотя в тексте мужчина и женщина обсуждают на фуршете, какое вино лучше, красное или белое, или, согласно тексту, женщина всего лишь просит мужчину помочь поменять колесо. Если актриса решит (найдя подтверждение в сценарии), что главная цель ее героини – подцепить мужа, дальше она будет отыгрывать эту задачу, исходя из нее и проявляя то, что заложено между строк, а не просто проговаривая текст.

В фильме о триумфе неудачника задача главного героя изложена в тексте – выиграть чемпионат или конкурс. При этом подтекстовая задача выглядит несколько по-другому – «доказать папе, что я могу!». Вот тут появляется подтекст, потому что состязание подразумевает в данном случае не просто победу над соперниками, но и разрешение конфликта отцов и детей.

Возможно, тренер и товарищи по команде уже готовы списать главного героя в тираж, считая, что хорошую игру он больше не покажет, а то и вовсе отыграл свое. И теперь его задача – не просто сыграть хорошо, а доказать, что он еще «держит марку». На кону не просто результат матча, а вся его спортивная карьера, членство в команде, репутация. Эта задача, существующая на подтекстовом уровне, движет действиями и эмоциями актера на протяжении всей сцены. Сверхзадача консолидирует и подкрепляет игру актера на протяжении всего сценария. Чем выразительнее глагол, с помощью которого формулируется сверхзадача, тем сильнее игра.

Актер не может привнести подтекст в роль, если подтекст не заложен сценаристом. Но иногда автор может сам не подозревать о подтексте. Некоторые авторы подбирают слова и идеи, наилучшим образом работающие на их сценарий, интуитивно, не анализируя и не проговаривая, в чем именно заключается подтекст. Актеры всегда надеются, что в сценарии есть нечто большее, чем просто текст. И чем сознательнее подходит к подтексту сценарист, тем больше вероятность, что сценарий будет объединять всех ясной целью, даже если эта цель скрыта в глубине.

Понятия задачи и сверхзадачи, хотя и принадлежат к сфере актерского мастерства, применимы также к сценарному искусству и режиссуре. Из прочитанных мной материалов на эту тему особенно врезалась в память статья, написанная режиссером 1950-х Гарольдом Клурманом (или Клерманом). Он ставил на Бродвее «Участницу свадьбы» (по одноименному роману Карсон Маккалерс), в которой сыграла свою первую звездную роль Джули Харрис. Джули играет двенадцатилетнюю девочку-сорванца Фрэнки, раздираемую противоречиями в поисках себя. Она пытается понять, где ее место, где ее примут, как свою. Получив приглашение на свадьбу к брату, она хочет пойти дальше и отправиться с молодоженами в путешествие на медовый месяц. Это ее желание приносит немало беспокойства остальным членам семьи.

Сверхзадачу для фильма, ставшего преемником бродвейской постановки, Клурман обозначил как *get connected* – «наладить связь», «установить контакт», «присоединиться», «общаться». Он видел подтверждение этой идеи в сценарии и постарался сформулировать сверхзадачу для героини так, чтобы формулировка помогала и ему как режиссеру, и актрисе. «Контактировать» – это действие, которое можно визуализировать и сыграть. Ту же самую задачу Клурман ставит в результате всем персонажам фильма, но каждый подходит к ней по-своему. В дальнейшем Клурман обнаружил в тексте сценария ремарки, подтверждающие и расширяющие эту идею: «Фрэнки трется лбом о дверной косяк». Она словно ищет контакта со всем, что ее окружает, в том числе с неодушевленными объектами. Вот как анализирует Клурман ее желание установить контакт: «Фрэнки непримирима. Человек злится на тех, с кем не получается наладить контакт, и хочет их как-то задеть. Или он злится на себя за то, что не может контактировать».

Фрэнки часто обижается, досадует, уязвляет окружающих.

Клурман проанализировал, как именно выглядит желание контакта у каждого из персонажей. Маленький Джон Генри хочет «научиться контактировать», взаимодействовать. Отцу Фрэнки хорошо бы «не терять связь». Джарвис, старший брат, жених, намерен «просто связать себя <...> с хорошей девушкой» посредством брачных уз. Еще один персонаж пытается «обрести побольше связей», а другой – «навязаться (или умереть)». Четко обозначив задачу, Клурман обеспечил постановке цельность и добился, чтобы все персонажи стремились к одной сверхзадаче<sup>9</sup>.

Жесты и действия, передающие подтекст, может ввести сам сценарист (прописав в ремарках), режиссер или актер. Актеры вольны игнорировать ремарки и действовать по своему усмотрению или, наоборот, следовать сценарным указаниям почти буквально, поскольку те помогают им в игре.

Для сценариста сверхзадачу можно назвать подтекстовой задачей. Это движущая сила истории. Это подспудное действие, которое, как и подводное течение, проходит в глубине, под поверхностью. Чем сильнее течение, сильнее желание достичь цели, тем сильнее напряжение, конфликт, тем насыщеннее подтекст. Подтекстовая задача, дополняя текстовую, задает потокам направление и глубину.

Вот три варианта реализации подтекстовой задачи:

1. Все персонажи работают на осуществление одной сверхзадачи, как в «Участнице свадьбы». Им всем нужно одно и то же, но добиваются они этого разными способами. Какие-то способы эффективны, какие-то вредны. При столкновении этих способов рождаются напряжение и конфликт.

2. Бывает так, что к осуществлению сверхзадачи стремится кто-то из главных персонажей – один или несколько, а остальные, будь то главные или второстепенные, в этом не участ-

---

<sup>9</sup> Цит. по: *Some Preliminary Notes for The Member of the Wedding* by Harold Clurman, from *Directors on Directing: A Source Book for the Modern Theatre*, edited by Toby Cole & Helen Krich Chinoy. NY: Macmillan Publishing, 1963, pp. 380–389. – *Прим. авт.*

вуют. Они могут претерпевать трансформацию по ходу действия, и тогда большинство (кроме антагониста, как правило) начнет двигаться в одном направлении. Предположим, парню нравится та же девушка, что и его лучшему другу. Показывать свои чувства он не может. Он поддерживает и друга, и девушку в той же степени, что и остальные их друзья и коллеги. Но он все равно любит ее, флиртует, предлагает помощь в переезде на новую квартиру, с особым пристрастием выбирает место для кровати. Он снимает рубашку, потому что жарко (как в «Привидении»), дарит ей красные розы на день рождения – и все это с рефреном «мы просто друзья». Его действия явно идут вразрез с намерениями остальных.

3. У главного героя и антагониста противоположные сверхзадачи, оба стремятся к противоположному развитию событий. Это закономерно, поскольку цели и желания у главного героя и антагониста взаимоисключающие. Один победит, второй проиграет.

Подтекстовая задача помогает актерам, режиссеру, монтажерам и даже художественно-постановочному отделу и композитору двигаться в одном направлении. Сценарист обозначает подводное течение, актер ищет заложенные смыслы и эмоции, а остальные, хочется надеяться, присоединяются и сообща трудятся над воплощением единого смысла на благо фильма.

Иногда у автора не сразу получается уловить подтекстовый смысл, и в первых черновых набросках он остается неосознанным. Иногда выбранная актером сверхзадача не совпадает с тем, что пытался выразить автор. Даже когда у автора есть возможность прояснить подтекст, нужно проявлять осторожность и не выносить скрытые смыслы в текст из соображений удобства. Иногда подтекст так и норовит просочиться в текст, порождая лобовые диалоги и действия, но при этом сам подтекст улетучивается – все попадает в текст.

В большинстве фильмов текстовая и подтекстовая задача главного героя противоположна текстовой и подтекстовой задаче антагониста. Один движется по течению или начинает с того, что задает направление течению, а второй сопротивляется и хочет развернуть это течение вспять. Течение стремится вниз, а его хотят направить вверх; события развиваются наперекор течению, но кто-то из персонажей желает придать им обратный ход. Противоток создает напряжение и конфликт.

В большинстве криминальных драм, приключенческих, романтических историях мы наблюдаем сопротивление и противодействие сопротивлению. И хотя они всегда будут отражены в тексте, временами их стоит искать и в подтексте.

Отслеживание течений в сюжете и образах персонажей помогает создавать многоплановость – контраст между поверхностными событиями и подспудными. Благодаря этому пониманию лучше удастся показать трансформацию персонажа, когда он переключается с одного течения на другое, ведущее зачастую в противоположном направлении.

## Разбор на примере. «Обыкновенные люди»

Фильм «Обыкновенные люди» насыщен подтекстом, предполагающим, что у всех персонажей одна общая сверхзадача, но реализуют они ее по-разному. У главных героев, Бет и Кэлвина, двое сыновей – старший, Баки (мамин любимчик), и Конрад. В предыстории с мальчиками происходит несчастный случай во время катания на яхте: Баки тонет, Конрад остается в живых. Родители и сын мучаются от горя, чувства вины и сожаления о случившемся. Конрад совершает попытку самоубийства. Фильм начинается с возвращения Конрада из психиатрической клиники, где он провел несколько месяцев. Подтекстовую задачу для истории и персонажей можно сформулировать как «возвращение к норме». Идея нормы и нормальности так или иначе затрагивает всех персонажей в большей или меньшей степени.

Мать Конрада, Бет, отчаянно старается вернуться к нормальной жизни. Она не хочет говорить ни о трагедии, ни о Баки, ни о психлечебнице. Когда Конрад в первое утро после возвращения отказывается от завтрака (французские гренки, его любимое блюдо), Бет тут же забирает у него тарелку и смахивает гренки в измельчитель отходов, то есть, по сути, отмахивается от Конрада и его чувств.

Ее путь к норме – это стремление все сделать идеально. Салфетки на столе сложены без единой морщинки. Сладости для раздачи детям на Хэллоуин – произведение искусства. «Пора нам вернуться к нормальной жизни», – говорит она. Когда Конрад хочет помочь ей и просто поболтать, она велит ему подняться к себе и разобрать завалы в шкафу – чтобы там стало чисто и аккуратно, чтобы их жизнь ничто не захламляло. «Я не хочу больше никаких перемен», – говорит она. Бет не желает разбираться с эмоциями.

Она пытается вернуться к нормальной жизни, занимаясь привычными делами: играет в гольф, ходит на званые ужины и слышать не желает ни про переживания, ни про трагедию. По дороге домой из гостей она отчитывает мужа, рассказавшего одной из приглашенных про визиты Конрада к психиатру. Бет не желает посвящать посторонних в личную жизнь. Она предлагает Кэлвину съездить в Хьюстон к брату с женой на праздники, а Конрада оставить с бабушкой. В гостях они смеются, пьют коктейли, играют в гольф – ведут себя так, будто у них все безоблачно.

Конрад тоже старается вернуться в нормальное русло: поет в хоре, участвует в командных соревнованиях по плаванию, ходит в школу, в гости, но этот способ не действует. В конце концов он соглашается записаться к психиатру, который не возводит понятие психической нормы в абсолют. Доктор Бергер помогает Конраду обрести новую жизнь – без этих ограничений, которые требуют отказа от эмоций и разговоров о наболевшем. Доктор Бергер выступает за реальную жизнь, за столкновение с проблемами, за то, чтобы смотреть трудностям в лицо и ощущать их в полной мере. Возможно, результат будет далек от нормы, но это и есть правда жизни.

Кэлвин, в свою очередь, попадает в ловушку: с одной стороны, он пытается жить нормальной жизнью, как настаивает жена, но любовь к сыну и переживания за него мешают ему отрицать проблемы. Для него норма стала маской. У него созревает готовность увидеть правду: что нормального есть в их жизни сейчас и может остаться в будущем. Он осознает, что Бет не любит Конрада, что она не способна жертвовать и смотреть правде в лицо. И еще он понимает, что, кажется, разлюбил ее. В результате Бет поспешно собирается и уезжает, поскольку измениться не может, а Кэлвин и Конрад измениться вынуждены – теперь, когда они осознали, что значит быть самими собой, у них нет выбора. Кэлвин признает: «Все было бы в порядке, если бы так не запуталось».

Прочие второстепенные и даже мелкие персонажи связаны с нормой по-разному. Знакомые Кэлвина по бизнесу непрерывно говорят о делах – будь то на коктейльной вечеринке или пробежке. Пока они вертятся в беличьем колесе бизнеса, все нормально – то есть в порядке.

Кто-то из подруг Бет занимается своими привычными делами и про Конрада вопросов не задает, другие спрашивают, и Бет отвечает, что все прекрасно, хотя она очень сильно задета, узнав, что он, оказывается, ушел из команды по плаванию и ничего ей не сказал. Обман – это ненормально. Осрамиться перед подругой для Бет – ненормально. Бросить спортивную команду – неприемлемый поступок для их сына.

Карен, с которой Конрад познакомился в лечебнице, пытается убедить его и саму себя, что все замечательно, все нормально, а потом совершает самоубийство. Новая подруга Конрада, Джанин, живет реальностью и еще не разобралась, что для нее нормально. Она ищет свой путь, она готова признаться в своей слабости, когда у нее что-то не получается, когда ей стыдно, когда она не знает, как поступить. Для нее важно быть собой. И быть собой для нее нормально.

Несмотря на то что различное отношение к норме отчетливо проступает в отдельных репликах, в основном это подтекстовое течение. Норма всем дается с трудом. Контекст этой истории показывает, что считается нормой жизни мира среднего и высшего класса – и как этот мир в одночасье может разрушиться.

## Упражнения и вопросы для обсуждения

**1.** Посмотрите фильм «Обыкновенные люди». Сколько вам удастся заметить моментов, когда подразумевается, но не озвучивается подтекст, связанный с «возвращением в норму»? Насколько часто эта идея выражается скорее действиями и жестами, чем словами?

**2.** Выберите фильм, который вы считаете насыщенным подтекстовыми смыслами. Как вы сформулируете его подтекстовую задачу? Какие течения скрываются в глубине? Как они движутся – в одном общем направлении или в противоположных?

**3.** Посмотрите на свой сценарий. Есть ли там места, где вы проговариваете какую-то тему в открытую, тогда как можно было бы передать ее действиями или сделать подразумеваемой задачей?

**4.** Прочитайте какой-нибудь сценарий, обращая внимание на сценические ремарки. Можно ли изменить их так, чтобы ввести указание на действие более многочисленных глубинных сил?

**5.** Неплохо было бы ознакомиться со статьей Гарольда Клурмана из сборника «Режиссеры о режиссуре» (Directors on Directing) и другой литературой об актерской задаче и сверхзадаче. Затем попробуйте применить то, что вам покажется полезным, в своей сценарной работе и анализе.

## 10. Сценарист Элвин Санджент о подтексте

Фильм «Обыкновенные люди» занимает прочное место в списке моих самых любимых картин. Когда мне нужны примеры фильмов, насыщенных подтекстом, я часто обращаюсь именно к нему, анализируя глубинные слои, тонкости, хитросплетения взаимоотношений и едва уловимые жесты, раскрывающие перед нами мир персонажей и их душевной борьбы. Я спросила Элвина Сарджента, сценариста «Обыкновенных людей», не согласится ли он дать интервью. Он предложил другой вариант: просто записать мысли, которые придут ему в голову, поразмышлять на эту тему и изложить свои ощущения. Я сказала, что, конечно, было бы очень интересно узнать о его подходе к подтексту, как он его улавливает, как откликается на него. В сценариях к таким разноплановым фильмам, как «Обыкновенные люди», «Бумажная луна», «Человек-паук – 2», Сарджент активно обыгрывает и внедряет подтекст. Вот что он мне написал:

*Подтекст везде: все либо несет в себе подтекст, либо было подтекстом. Подтекст у меня уже в печенках сидит, и это, наверное, тоже само по себе подтекст. Он повсюду, и я не задумываюсь о нем, когда пишу – а именно этим я и занимаюсь сейчас, прорабатывая сюжет, в котором столько разных углов, и поворотов, и скрытых переходов к новым людям и действиям, и мне уже не до структуры истории.*

*Я не мастер выстраивать структуру – она возникает сама по себе и из самой себя, когда поступки и намерения приводят к тем или иным последствиям. Это путь к связности сценария. Ты не знаешь, что дальше, но действуешь по обстоятельствам – как в путешествии по незнакомым краям, когда неизвестность требует действия, которое, в свою очередь, порождает последствия. Рано или поздно, будем надеяться, возникнет какая-нибудь трудность и сюжет начнет разворачиваться. Очень многое в нем завязано на то, что случилось прежде, на медленное, а иногда не такое уж и медленное развитие персонажей и их поведение. Поменяйте поведение, и интерес пробудится заново.*

*Фильмы о Человеке-пауке всегда подкинут что-то, к чему мы не готовы. И это, мне кажется, чудесно. Элемент неожиданности для автора! Лучшей компании на день я и позлелать не могу. Как часто – реже, чем хотелось бы, – мне случалось сталкиваться с проблемой, с дилеммой, которую я не мог разрешить, но ведь на самом деле это не моя проблема или дилемма, это проблема персонажа. Мне нравится изречение, которое висит у меня над столом: «Если у вас проблема, отдайте ее персонажу». Наберитесь терпения и ждите – решение обязательно найдется. Как с тем фильмом про бейсбол.*

*Сюжет подобен пиньяте<sup>10</sup> – стоит ее разбить, весь подтекст разлетится. Если я буду о нем думать, то начну застревать у каждого столба и никуда не доеду. И вот я жду, жду, потом устаю ждать и кидаюсь в совершенно непонятное и незнакомое место – в комнату, в лес, где я оставил персонажей, придумываю новый кусок диалога, в котором, собственно, из ниоткуда рождается текст, и его можно использовать в истории, которую я только что отложил: появился незнакомец, и теперь он едет дальше с нами.*

*Хотя фильм «Обыкновенные люди» снят по великолепной книге, началом ему служит не она, а первая страница сценария, где зрители расходятся после спектакля местного любительского театра. Мы узнаем что-то из их беседы, доезжаем с некоторыми из них до дома и там узнаем еще что-то, знакомимся с персонажами и наблюдаем за игрой мысли. Вот такой ход работы, состоящий в том, что я рассказываю историю, заставляет меня двигаться*

---

<sup>10</sup> Наполненная сладостями и сюрпризами для детей игрушка из папье-маше, которую подвешивают, а потом разбивают. – Прим. ред.

дальше, а не искать подтекст, но я думаю, подтекст – если вам угодно так его называть – все равно возникает. И вот история рассказывается, проблемы выявляются через поступки. Однако очень многое стыкуется. Разные средства передвижения стремятся к одному перекрестку, где все они встретятся, столкнутся и, будем надеяться, взорвутся, разжигая еще большую драму. Или можно потушить пожар и, ОТОЙДЯ В СТОРОНУ, наблюдать, как отец с сыном ждут дальнейшего развития событий. Короткая остановка в пути.

Вот за столом собираются на читку сценария актеры, режиссер, художник-постановщик, руководители всех отделов – ладно, не всех. Они читают сценарий. На это может уйти несколько часов, один час сменяет другой, разбор глубокий и предметный. Актеры задают вопросы, требуют пояснений, выкапывают подтекст, который автор не расписывал. Теперь мне его озвучивают – ну надо же, сколько я, оказывается, туда вложил. Об этом мне говорят актеры, режиссер, все, кто вдумчиво относится к словам и образам. Подтекст – я его не анализировал, но он есть. И в нашей собственной жизни он есть. Иногда мы снимаем маски, как Питер Паркер в «Человеке-пауке», когда он смотрит на себя настоящего и выясняет, что уничтожить свой подтекст он все равно не в силах.

## Послесловие

Главный герой мультфильма «Шрек» говорит:

Великаны не так просты, как кажется. Великаны – они как луковицы.  
Многослойные!

То же самое Шрек мог бы сказать о подтексте. У по-настоящему хорошего произведения есть слои, а под ними еще слои и еще. Ни одно слово, ни один жест, ни один поступок не случаен. Многое из того, что мы слышим и видим в хорошем фильме, несет в себе или подразумевает что-то еще – противоречие, ассоциацию, намек. Текст – это видимая часть, то есть лишь шелуха луковицы. А все остальное – подтекст.

Насыщенность действию великолепного произведения придает именно подтекст. Хороший фильм, словно разведка недр при добыче полезных ископаемых, углубляется с каждым пересмотром и приносит все новые и новые сокровища. Это не только текст, это подтекст. Это не только строки, но и то, что между строк, – и все остальное.

## Список анализируемых фильмов

- «Лучше не бывает» (As Good As It Gets) – сюжет Марка Эндрюса, сценарий Марка Эндрюса и Джеймса Брукса (1997).
- «Аватар» (Avatar) – Джеймс Кэмерон (2009).
- «Бонни и Клайд» (Bonnie and Clyde) – Дэвид Ньюман и Роберт Бентон (1967).
- «Казино “Рояль”» (Casino Royale) – Нил Первис, Роберт Уэйд и Пол Хаггис (2006).
- «Веселая компания» (Cheers) – авторы Лес и Глен Чарльзы, Джеймс Берроуз. Серия «Психопатология» (Abnormal Psychology) – Джанет Лихи (1986).
- «Двойная страховка» (Double Idemnity) – по роману Джеймса Кейна, сценарий Реймонда Чандлера (1944).
- «Сомнение» (Doubt) – пьеса и сценарий Джона Патрика Шэнли (2008).
- «Обыкновенные люди» (Ordinary People) – по роману Джудит Гест, сценарий Элвина Сарджента (1980).
- «Психо» (Psycho) – по роману Роберта Блоха, сценарий Джозефа Стефано (1960).
- «В поисках утраченного ковчега» (Raiders of the Lost Ark) – сюжет Джорджа Лукаса и Филиппа Кауфмана, сценарий Лоуренса Кэздана (1981).
- «На исходе дня» (The Remains of the Day) – по роману Кадзуо Исигуро, автор сценария Рут Правер Джабвала (1993).
- «Дорога перемен» (The Revolutionary Road) – по роману Ричарда Йейтса, сценарий Джастина Хэйта (2008).
- «Тень сомнения» (Shadow of a Doubt) – по роману Гордона Макдонелла, сценарий Торнтон Уайлдера, Салли Бенсон и Альмы Ревилл (1943).
- «На обочине» (Sideways) – по роману Рекса Пикетта, сценарий Джима Тейлора и Александра Пейна (2004).
- «Игра на понижение» (The Big Short) – по роману Майкла Льюиса, сценарий Чарльза Рэндольфа и Адама Маккея (2015).
- «Глубокий сон» (The Big Sleep) – по роману Реймонда Чандлера, сценарий Уильяма Фолкнера, Ли Брэкетт и Жюля Фертмана (1946).
- «Крестный отец – 2» (The Godfather: Part II) – по роману Марио Пьюзо, сценарий Фрэнсиса Форда Копполы и Марио Пьюзо (1974).
- «Великий Сантини» (The Great Santini) – по роману Пат Конрой, сценарий Льюиса Джона Карлино и Хермана Раучера (не указан в титрах) (1979).
- «Посланник» (The Messenger) – сценарий Алессандро Камона и Орена Мовермана (2009).
- «Иметь и не иметь» (To Have and Have Not) – по роману Эрнеста Хемингуэя, сценарий Уильяма Фолкнера и Жюля Фертмана (1944).
- «Операция “Валькирия”» (Valkyrie) – сценарий Кристофера Маккуорри и Натана Александра (2008).